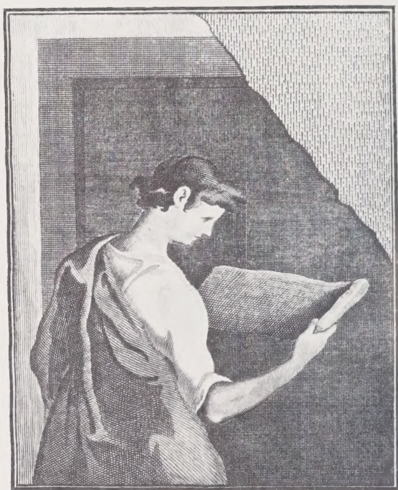


LEONAERT BRAMER

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

EIN BEITRAG ZUR HOLLÄNDISCHEN MALEREI DES
XVII. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON

HEINRICH WICHMANN

AUS LEIPZIG

TAG DER PROMOTION: 28. MÄRZ 1918



REFERENTEN:
PROFESSOR DR. AD. GOLDSCHMIDT
PROFESSOR DR. G. LOESCHKE (†)

EINE BUCHAUSGABE MIT BESCHREIBENDEN SYSTEMATISCHEN VERZEICHNISSEN DER WERKE UND MIT 36 ABBILDUNGEN NACH WERKEN DES KÜNSTLERS WIRD IM VERLAGE VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG ERSCHEINEN

DRUCK VON EMIL HERRMANN SENIOR IN LEIPZIG
1918

INHALTSÜBERSICHT.

EINLEITUNG.

Die Werke Leonaert Bramers interessierten wegen der Beziehungen zu der Kunst Rembrandts und seines Kreises die Spezialisten Rembrandtscher Kunst schon seit langem. Vor allem war es die Frage der Vorläuferschaft, der Gleichzeitigkeit oder Abhängigkeit Rembrandt gegenüber, die der Klärung bedurfte. Allein das Material war soweit verstreut, in kleineren Galerien und Privatsammlungen des Kontinents versteckt, daß bisher nur gelegentlich oder zufällig diese Fragen berührt wurden. Daher kommt es, daß die Kunst Bramers, ja sogar sein Name, auch heute noch nur recht wenigen bekannt ist. Wir versuchten zunächst durch Archivforschungen, durch die Anlage von systematischen Katalogen das Material zusammenzubringen. Es ergab sich, daß Bramer ein Überbringer der italienischen Lichteffekte, insbesondere der venezianischen, nach den Niederlanden war. Bisher galt Gerard Honthorst hauptsächlich als derjenige niederländische Künstler, der den Lichteffekt von Italien nach den Niederlanden brachte. Bei ihm waren es meist künstliche Lichtquellen, also nicht nur wie bei dem Italiener Caravaggio, der viel mit ihm in Zusammenhang gebracht wird, Tageslichteffekte. Leider fehlt über G. Honthorst eine eingehende Darstellung, die zu dem Ergebnis führen müßte, daß Honthorst von Jacopo Bassano angeregt wurde. Der andere große vielgenannte Künstler, der den Niederländern die Malerei von Licht und Schatten, meist durch künstliche Lichtquellen in Italien vermittelte, war Adam Elsheimer. Auch von ihm würden die Fäden kritischer Analyse zur Kunst der Bassani und vielleicht des Domenico Fetti führen. Als dritter der Künstler, die das Lichtproblem von Italien zuerst nach den Niederlanden brachten, ist nun Leonaert Bramer zu nennen. Seine Kunst ist also ein Baustein zu der hohen Entwicklung, die die holländische Malerei im 17. Jahrhundert nahm, und die Rembrandt zur Vollendung brachte. Aber Bramer ist auch für sich allein betrachtet in seiner Kunst eine interessante Persönlichkeit. Kunstwerke von großen künstlerischen Werten hat er zwar nicht hervorgebracht, aber die Auffassung und Mannigfaltigkeit seiner Darstellungen, die italienischen Beeinflussungen und seine malerische Entwicklung,

die Eigenart der Lichteffekte, die seine Gemälde oft unter Rembrandts Namen erscheinen lassen, machen eine Betrachtung seines Lebens und seiner künstlerischen Entwicklung immerhin lohnend genug. Hinzu kommt nun noch, daß Bramer sich zu einer Lokalgröße in Delft entwickelte. Er führte dort große Frescomalereien im Auftrage der Stadt, des Staates und für die St. Lukasgilde aus, von denen heute leider nichts mehr erhalten ist. Als Frescomaler mit seiner „italienischen Manier auf nassen Kalk zu malen“, nimmt er auch eine historisch interessante, einzigartige Stellung unter seinen Zeitgenossen in den Niederlanden ein. Seine so überaus zahlreichen, mitunter sehr flüchtigen Zeichnungen, lassen den Namen Bramer im Kunsthandel oft erscheinen. Seine Illustrationen zu literarischen Vorbildern, Zeichnungen, die das Leben und den Handel auf der Straße im Holland des 17. Jahrhunderts wiedergeben, bilden ebenfalls eine interessante Seite seiner Kunst.

Eine Tätigkeit Bramers als Radierer hat sich nicht nachweisen lassen. Die von Rovinski (l'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt, Petersburg 1894), C. Vosmaer (les précurseurs de Rembrandt, La Haye 1877), Nagler (Monogrammisten IV, 975), Kramm (De Levens en Werken 1857), Mireur (Dict. des ventes), und Wurzbach im Niederländischen Künstlerlexikon angeführten graphischen Arbeiten sind nach Werken Bramers von unbekannter Hand radiert.

So mag sich denn eine Monographie über den Zeitgenossen des großen Rembrandt und den Stadtgenossen des Carel Fabritius und Johannes Vermeer als ein Beitrag zur Aufklärung des so reichen Gebietes der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts und ihres Zusammenhanges mit der italienischen Kunst rechtfertigen lassen.

Der Verfasser weiß, daß er mit seinen Oeuvrekatalogen keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann; denn es werden immer neue Bilder auftauchen, die jetzt noch unter anderem Namen, besonders der Rembrandtschule, gehen. Er ist sich auch klar, daß es mit dem bisher vorliegendem Material nur annähernd möglich war, den Zusammenhang zwischen Bramer und Rembrandt klarzustellen. Zur Lösung der Frage der Priorität im Lichtproblem würde die

Wiederauffindung von weiteren Frühwerken Bramers beitragen. Sichere Werke vor 1626 hat der Verfasser nicht feststellen können. Augenfällige direkte gegenseitige Entlehnungen haben sich in den Werken Rembrandts und Bramers nicht finden lassen. Wohl aber glaubt der Verfasser den Grund, auf dem sich die Kunst Bramers aufbaut, die Quellen, aus denen er das Lichtproblem schöpfte, aufgezeigt und ihn als Vorläufer Rembrandts mit Recht charakterisiert zu haben. Daß Bramer später dem Einfluß des Mächtigeren unterlag und von dem jüngeren Zeitgenossen lernte, dann aber ungefähr um 1650 dem Geschmacke der Zeit folgte und sich der hellen, seidenartigen Malerei, der effektvollen theatralischen Komposition, dem Pathos zuwandte, braucht uns bei dem etwas schwachen und leicht zu beeinflussenden Charakter unseres Künstlers nicht zu wundern. Er ist von seinen künstlerischen Prinzipien stets schnell abgewichen und neuen Anregungen gefolgt. Mit seinen eigenartigen Einfällen hat er aber immer seine Darstellungen zu beleben gewußt. Seine reiche Phantasie, sein Sinn für effektvolle Wirkung und groteskes Pathos machen seine Werke trotz mancher Schwächen zu interessanten Schöpfungen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Für die Unterstützung und Förderung der vorliegenden Arbeit ist der Verfasser seinem verehrten Lehrer, Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ad. Goldschmidt, den Herren Dr. A. Bredius und Dr. C. Hofstede de Groot zu grossem Danke verpflichtet. Herr Dr. Bredius teilte sehr wichtige, noch nicht veröffentlichte Archivfunde mit, Herr Dr. C. Hofstede de Groot gestattete die Benutzung seines reichhaltigen Materials, durch das die Verzeichnisse der erhaltenen und nicht erhaltenen Werke außerordentliche Bereicherung erfahren konnten. Herrn Dr. Karl Lilienfeld verdankt der Verfasser mehrfache Hinweise auf Werke Bramers in kleineren Privatsammlungen und auf Versteigerungen.

Zum Schluss möchte der Verfasser noch darauf hinweisen, daß der Ausbruch des Weltkrieges und die Teilnahme am Feldzuge ihn verhindert haben, weitere Nachforschungen nach dem Verbleib mancher Werke des Künstlers anzustellen, und daß die Schwierigkeit der Verbindung mit dem feindlichen und neutralen Auslande die Fertigstellung der Arbeit sehr erschwerte.

I. DAS LEBEN DES KÜNSTLERS.

Am 24. Dezember 1596[1]) wurde Leonaert Bramer als der Sohn des Henricus[2]) Bramer und der Christyntge Jans[3]) in Delft geboren. Über seine Jugend wissen wir nichts. Seinen Lehrer[4]) in der Kunst können wir nur aus seinen Jugendwerken nach stilistischen Merkmalen vermuten.

Mit 18 Jahren tritt er 1614[5]) eine große Reise an. Von Atrecht (Arras) im Artois zog er nach Amiens, von dort nach Paris. Am 15. Februar 1616 schreibt er sich in Aix (en Provence) in das „Album amicorum“ des Wybrand de Geest ein[6]). Über Marseille, Genua und Livorno kommt er endlich nach Rom, dem Ziel seiner Reise. Leider haben wir bis jetzt über seinen Aufenthalt in Rom keine bestimmten ausführlichen Nachrichten. C. de Bie sagt, er habe dort Ruinen gezeichnet und sei ein bewunderter Künstler geworden.

In Rom hatten sich die niederländischen Künstler zu einem Bund (die sog. Bent) zusammengeschlossen. Sie trafen sich in einer Weinkneipe und waren oft sehr ausgelassen. Jeder bekam seinen Beinamen, der oft auf die Eigenart seiner Kunst oder die körperliche Beschaffenheit des Betreffenden Bezug nahm. Neuankömmlinge mußten ein schlemmerhaftes Willkommensfest geben und wurden dann feierlichst getauft[7]). Der Wein der „castelli Romani“

[1]) Vgl. Diderick van Bleyswyck, Beschryvinge van Delft, Delft (ca. 1674/75), II p. 859. — 1668 wird Bramer aber bei Einzahlung einer Leibrente 74 Jahre alt, 1669 75 Jahre alt in den Rechnungen der Delfter Stadtkasse 1668 fol. 107 und 1669 fol. 95 erwähnt. Demnach wäre er bereits 1594 geboren.

[2]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll von W. de Langue, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5427, in dem Bramer als Leendert Henrixz(oon) erwähnt wird. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[3]) Die Mutter wird bei der Ausstellung und den Zahlungen einer Leibrente für B. in den Rechnungen der Stadt Delft 1669, fol. 95 u. ibidem fol. 342 verso usw. erwähnt. — Ineditum des Verfassers.

[4]) Vermutlich war Adriaen van der Venne sein Lehrer, vgl. C. Vosmaer, Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, La Haye 1877.

[5]) Vgl. Cornelis de Bie, het gulden Cabinet, Lier 1661, p. 252.

[6]) Vgl. C. Hofstede de Groot in Oud Holland VII (1889), 239. — Das Album befindet sich jetzt in der Provinzialbibliothek in Leeuwarden.

[7]) Cornelis van Rijssen in seinen „Bendvaarzen en liederen in de jaaren 1668 en 1669 te Romen gemaakt“ (veröffentlicht Amsterdam 1704) gibt uns einen Begriff von dem Leben der Bentvögel. Auf einer Zeichnung Pieter van Laars im Berliner Kupferstichkabinett sehen wir die Bentvögel im Wirtshaus.

schmeckte den niederländischen Kehlen oft nur zu gut. Die Folge waren erhebliche Ruhestörungen. Erst wurde Scherz getrieben, dann gab es Beleidigungen, schließlich Drohungen, Schlägerei und Verwundungen. Der Wirt rief die Polizei, die die Ruhestörer in Gewahrsam brachte und in nüchternem Zustand nach Zahlung einer kleinen Buße wieder freiließ.

In den Polizei- und Gerichtsprotokollen[1]) sind uns genügend derartiger Auftritte erhalten. Zwei dieser Berichte nennen einen Leonardo fiammingo. Vielleicht betreffen sie unseren Künstler, der sich in Rom wohl auch dem Bund seiner Landsleute, der Bent, angeschlossen hatte.

Ein Barbier berichtet, er habe am 2. Juni 1620 einen Leonardo fiammingo, pittore, aus der via della croce presso il Leoncino[2]) von einer unscheinbaren Verletzung geheilt. L. sei wieder „evenisse jocose inter socios"[3]).

Sieben Jahre später berichtet am 18. Oktober 1627 ein mailändischer Maler namens Giovanni Antonio di Francesco: er sei in Gesellschaft von Leonardo fiammingo, pittore, Mario, pittore, Tommaso, dem pästlichen Bäcker, und anderen zum Essen in der Schenke „della Rossa" gewesen. Als sie diese verließen, hätten einige auf der Straße mit Leonardo, der etwas trunken war, Spaß getrieben. Leonardo habe sich aufgeregt, man sei handgemein geworden und alle hätten die Degen gezogen. Er habe sie zu trennen versucht, habe aber einen Schlag, der ihm die linke Brust verletzte, bekommen. Ein anderer Maler, Nicolo Lorenese (Claude Lorrain) sei nun noch hinzugekommen und habe auch mit dem Degen trennen wollen, sei aber am Kopf verletzt worden[4]).

In Italien ist er auch nach de Bie[5]) in Venedig, Florenz, Mantua,

[1]) Veröffentlicht von A. Bertolotti, Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII, Firenze 1880.

[2]) Die heutige via croce, nahe der via leone. In der Nähe, in der via paolina (heute: del babuino), wohnten Elsheimer (vgl. Noack, Kunstchronik 1910, XXI SP. 514) und Pieter van Laar (nach Bertolotti, a. a. O. p. 153).

[3]) Liber relationum barbariorum 1620, fol. 650, veröffentl. von A. Bertolotti, a. a. O. p. 96.

[4]) Liber visitationum, Notar. 1627—8; veröffentl. von A. Bertolotti, a. a. O. p. 96.

[5]) C. de Bie a. a. O. p. 252 u. 253.

Siena, Bologna, Neapel und Padua gewesen. Ferner wird unter dem Stich von Anton van der Does nach Bramers Selbstbildnis, der aus der 1649 herausgegebenen Bildnissammlung von Joannes Meyssens in de Bies gulden Cabinet (1661) übernommen worden ist, in einer kurzen biographischen Notiz berichtet, daß B. lange Zeit am Hofe des Fürsten Mario Farnese (regierte 1619—1647) in Parma[1]) war, für den er viel große und kleine Bilder malte, auch einige für den Cardinal Chailly. In Parma wird unser Künstler die Fresken von Correggio studiert haben. Ferner mögen die Dekorationsmalereien auf Holz, die Leonello Spada und seine Schüler im Teatro Farnese in Parma seit 1618 ausführten, nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein und vielleicht eine Grundlage für seinen eigenen späteren Dekorationsstil der 50er und 60er Jahre gebildet haben.

Ferner meldet de Bie, daß Bramer sich auch in Deutschland aufgehalten habe.

1628[2]) ist der Künstler wieder in Delft, da er in diesem Jahre Mathys Lambrechtse Bylandt Geld borgte[3]).

Am 1. April 1629 zahlt er bei seinem Eintritt als Meister in die Delfter St. Lukasgilde 6 fl.[4])

Beim Eintritt in die Gilde mußten bezahlen:

ein Eingeborener	6 fl.
ein Fremder	12 fl.
ein Meistersohn	3 fl.

[1]) Nachforschungen im Staatsarchiv zu Parma nach Zahlungen an B. durch die Schatzverwaltung des Fürsten Farnese waren ergebnislos. Verfasser sah durch:
ruoli dei provinciati von 1618—1653,
fili corrente von 1616—1630.

[2]) Nach C. Vosmaer, Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, 1877, p. 60 ist B. schon vor 1625 aus Italien zurück, da er nach de Bie, het gulden Cabinet, p. 253 für Moritz von Nassau, der 1625 starb, Bilder malte. H. Riegel in den Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte II (1882), 216—219, hat aber schon mit Recht darauf hingewiesen, daß es sich bei der Angabe de Bie's nicht um den 1625 verstorbenen bekannten Fürst Moritz von Oranien, sondern einen Grafen Johann Moritz von Nassau handelte. De Bie nennt ihn auch conte Maurice de Nasou und nicht prince.

[3]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll des Notars W. de Langue, aufbewahrt zur Zeit im Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5420. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[4]) Zwei Originalbücher der Meisterregister der Delfter Lucasgilde von 1613—1674 befinden sich in der Kgl. Bibliothek im Haag, veröffentlicht in Obreens Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis, Rotterdam 1877—78 (I), 4 ff.

Aus dem gezahlten Betrage unseres Künstlers geht hervor, daß sein Vater nicht Meister der Lukasgilde, also wohl auch kein Künstler war.

Am 6. Dezember 1634 bekennt der Huthändler Mathys Lambrechtse Bylandt an Leonaerd Bramer, Maler in Delft, 300 fl.[1]) schuldig zu sein, die dieser ihm 1628 und 1629 borgte. Zeugen sind hierbei:

Abraham Pietersz. Vromans, Maler
und Albert Hendrix, Schneider.

Am 20. Januar 1643 kauft der Künstler ein Haus an der Ostseite des Kornmarktes in Delft für 2500 fl.[2]) von Phillips Bogaert, Seidenhändler im Haag.

Am 23. Juni 1643 erhält er von der Stadtkasse 12 fl.[3]) für eine Schärpe, da er Sergeant vom 2. Quartier der Schützengilde ist.

Am 28. Dezember 1648 kauft Bramer noch ein Haus an der Nordseite der Pieterstraat in Delft auf öffentlicher Auktion für 910 fl.[4])

Über den Zeitraum vom 23. Juni 1643 bis zum 28. Dezember 1648 haben wir keine urkundlichen Nachrichten über Leonaert Bramer. Allerdings wird uns in einer biographischen Notiz über unseren Künstler, die sich auf dem 9. Blatt des Zeichnungenalbums des neuen Testaments, im Besitze der Vreules Neck van Caan auf Cromvliet bei Rijswijk (vgl. unsere Nr. 31 des Handzeichnungenkataloges), befindet, mitgeteilt, daß Bramer ungefähr um 1648 vom Papst (Innocenz X., 1644—1655) nach Rom gerufen worden sei und daß er in Anerkennung seiner Kunstleistungen einen Preis bekommen habe, von dem er eine goldene Medaille an einer goldenen Kette

[1]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll des Notars W. de Langue, aufbewahrt zur Zeit im Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5420. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[2]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll W. de Langue, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5423, — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[3]) Vgl. Lopende Memoriaelen van de Burgemeesteren van Delft 1643, fol. 390; aufbewahrt im Städtischen Archiv in Delft, Inventar Nr. 408, ferner: Uytgeefbouck van den Tresorier der Stadt Delft 1643, fol. 53 Nr. 152; aufbewahrt ebendort. — Inedita des Verfassers. — Im folgenden werden die lopenden Memoriaelen zitiert als lop. Memor. und die Rechnungen aus den Uytgeefboucken als Reeck.

[4]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll Joan van Ophoven, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5620. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

mit nach Delft gebracht und zum Andenken lange Jahre getragen habe[1]).

Über einen Aufenthalt Bramers in Rom um 1648 und über seine Berufung vom Papst haben wir sonst keine Nachricht. Bramer war 1628 aus Italien zurück. Ob er eine zweite Reise nach Italien angetreten hat, läßt sich bis heute nicht mit Urkunden belegen. Da Bramer von 1634 bis 1643 nicht urkundlich in Delft erwähnt wird, kann in diese Zeit wohl ein zweiter italienischer Aufenthalt fallen. Tatsächlich zeigen die Werke des Künstlers aus dieser Zeit einen sehr starken italienischen Einfluß, was wir in dem Abschnitt über seine künstlerische Entwicklung näher betrachten wollen[2]).

Die mitgeteilte biographische Notiz aus dem Zeichnungenalbum der Vreules Neck van Caan mag, nach dem Schriftcharakter zu urteilen, wohl in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben worden sein. Auch die lederne Einbanddecke des Albums stammt aus dieser Zeit. Das Album ist seit 1770 im Besitz der Familie Neck van Caan.

Richtig mag die Angabe des Biographen von der Kette mit Medaille sein; denn auf einer schlechten Bildniszeichnung[3]), die in ein Exemplar von Bleyswycks Beschryvinge van Delft im Delfter Stadtarchiv eingeheftet ist, trägt Bramer eine Kette mit einer Münze um den Hals. Auf dem Stich von Anton van der Does nach dem verschollenen Selbstbildnis (vgl. unsere Nr. 303 des Gemäldekataloges) fehlt die Kette, obwohl die Porträtzeichnung im Bleyswyck entweder auf das Originalgemälde oder auf den Stich zurückgeht. Bramer wird also wohl eine derartige Kette mit Medaille in Delft getragen haben.

In die Zeit vor 1649 fallen auch die Aufträge, die er für das

[1]) Die kurze biographische Notiz lautet holländisch: Leonardus Bramer een Schilder van grooten naam synde omtrent in den jaaren XVIachtenveertigh nevens andere voornahme Schilders te Roomen, alwaar hy van den Pauws geroepen zynde door syne Const den prys behaalden, waar van hy int wederkeeren een gouden Medalie met desselfs keeten daaraan mede braght, dewelke hy lange Jaaren binnen de Stad van Delfft tot een gedachtenis heeft gedragen ende naar dien tijt veel konstige Schildery soo voor de Stad als voor particuliere gemaackt heeft.

[2]) Auch W. R. Valentiner, Handzeichnungen altholländischer Genremaler, Berlin 1907, p. 55, vermutet eine zweite italienische Reise Bramers.

[3]) Die Zeichnung ist dem Stil nach im 18. Jahrhundert entstanden. Sie zeigt auch ein Wappen mit drei dreiblättrigen Kleeblättern, vermutlich das des Künstlers.

Schloß bei Rijswijk (Huis te Nieuwburg) für den Prinz Friedrich Heinrich von Oranien und für den Grafen Moritz von Nassau ausführte. Unter dem Stich von Anton van der Does nach Bramers Selbstbildnis in C. de Bie's gulden Cabinet, der den 1649 von Joannes Meyssens herausgegebenen „Image de divers hommes d'esprit sublime“ entlehnt ist, steht nämlich: „il a faict aussi quelques pièces a Rysewyc pour son Altesse le prince d'Orange Frederic Henri: et pour son Exc. Conte Maurice de Nasou et autres princes.“

Von diesen Gemälden Bramers im Schloß bei Rijswijk ist uns nichts erhalten, da das Schloß 1783 niedergerissen wurde. In dem Inventar von 1707 ist als Nr. 34 eine Flora über einen Kamin von Bramer erwähnt (vgl. auch unsere Nr. 239 des Gemäldekataloges). Auch eine Fortuna, die ihre Schätze und Gaben austeilt, gemalt von Bramer, wird in den Inventaren von 1707, 1758 und 1764 des Schlosses Honsholredijk[1]) erwähnt. Auch dieses Schloß steht heute nicht mehr.

1649 wird Bramer als Bürge erwähnt.[2])

Am 28. Juni 1649 vermacht er in einem Testament den sieben Kindern seines verstorbenen Bruders[3]) 1050 fl.[4]) Für alle seine übrige Habe, mobilia und immobilia setzt er als Erbin seine bei ihm wohnende Schwester Maritgen Henrixdr. Bramer ein.

Am 4. Februar 1653 macht er mit seinem Nachbar SR. Anthony van Bronchorst einen Vertrag,[5]) demzufolge Bronchorst über seinen Hausgang eine Galerie machen lassen darf. Bramer soll beide Mauern und auch das Ende dieses Ganges in fresco bemalen, mit Darstellungen, die Bronchorst gefallen müssen. Dafür soll Bramer 300 fl. und einen silbernen Teller erhalten.

[1]) Diese Inventare befinden sich im Reichsarchiv im Haag. Den Hinweis und die Mitteilungen aus ihnen verdanke ich Herrn Dr. C. Hofstede de Groot.

[2]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll A. Schieveen, Reichsarchiv im Haag Inv. Nr. 5432. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[3]) Der Bruder hieß vielleicht Henricus. In einem Skizzenbuch Leonaert B.'s nach Gemälden verschiedener Künstler befindet sich auch eine Nachzeichnung eines Reitergefechtes mit der Unterschrift von Leonaerts Hand: Henricus Bramer. (Vgl. Amsterdamer Kupferstichkabinett, Inv. Nr. A. 704, Bl. 5.)

[4]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll W. de Langue, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5426. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[5]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll W. de Langue, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5427. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

Am 5. April 1653 ist Bramer Zeuge für das Heiratsaufgebot der Tochter von Maria Tints, genannt Tryntgen reyniers mit Jan reyniersz (Vermeer).[1])

1654 ist Bramer zusammen mit

Anthonis Palamedes,
Arent van Sanen,
Gysbert Kruick,
Jan Hendrichse Bockevelt
und Pieter Jeronimus van Kessel

Vorstand der Delfter St. Lukasgilde.[2])

1655 ebenfalls zusammen mit

Jan Bockevelt,
Pieter Bronchorst,
Arent van Sanen,
Dirck van Kessel.[3])

1656 erhält Bramer 12 £ von der Gemeindelandkasse für ein Freskogemälde, das er im Gartenhaus des Gemeindelandhauses gemalt hatte. 40 £ hatte er bereits früher für ein Tafelbild für dasselbe Gemeindelandhaus erhalten.[4]) Das Gartenhaus steht heute nicht mehr; an der Mauer des Standortes sind noch Spuren von Bewurf sichtbar.

[1]) Delfter Not.-Protok. J. Ranck, zur Zeit im Reichsarchiv im Haag. — Ineditum von Dr. A. Bredius. — Es handelt sich hier um den großen Delfter Maler Johannes Vermeer, der 21 Jahre alt, Catharina Bolnes, die Tochter der Maria Tins heiratete; vgl. hierzu auch Obreens Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis VI, p. 292 u. p. 295 ff. — Bei der Taufe Vermeers am 31. Oktober 1632 wird ein Pr. (Pieter) Brammer als Zeuge genannt, vielleicht ein Verwandter unseres Künstlers. (Vgl. Obreens Archief VI, p. 291.) Der Name Bramer war nicht sehr verbreitet. Am 9. Mai 1655 wird ein Leendert Jansz Bramer im Haag aufgeboten. Ein Benjamin Bramer, Bildhauer und Architekt lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Marburg a. L. In Zwolle im Rathaus ist eine Glocke mit der Inschrift: W. Bramer de Oude Anno 1728 (Bulletin v. Nederl. Oudheidkond. Bond, 2. Serie 1908, p. 256). — Ein Zusammenhang zwischen Leonaert Bramer und dem 1589—1592 in Palermo und 1598—1615 in Rom tätigen Maler und päpstlichen Miniaturisten Paolo Bramè (Bramer, Bramero) hat sich nicht nachweisen lassen.

[2]) Vgl. Meisterregister der Lukasgilde, veröffentl. Obreens Archief I 58.

[3]) Ebendort I 59.

[4]) Rekeningen van het Hoogheemraadschap van Delfland 1656. — Aufbewahrt im Archiv des Gemeindelandhauses zu Delft. Veröffentlicht von M. G. Wildemann in Oud Holland XXII (1904) 240.

1658 wohnt der Künstler an der Nordseite der Pieterstraat in Delft, wie aus einer Anleihe hervorgeht.[1])

Am 10. Januar 1660 erhält er 100 fl.[2]) von der Stadtkasse.
„ 16. Juli 1660 „ „ 50 „ [3]) „ „ „
„ 7. Januar 1661 „ „ 100 „ [4]) „ „ „
„ 7. Juli 1663 „ „ 15 „ [5]) „ „ „
für das Malen und das Vollenden des Schützenstückes in der Doele (Schützenhaus, öffentliches Gebäude für Festlichkeiten). Das Schützenstück ist nicht erhalten. Ein kleines Triptychon, das sich heute im Städtischen Museum zu Delft (vgl. unsere Nr. 302 des Gemäldekataloges) befindet und den Auszug der Schützengilde darstellt, ist wohl die Skizze zu dem großen verschollenen Gemälde des Schützenhauses. Daß es sich um ein großes Gemälde handelte, beweist der bezahlte Betrag von 265 fl.

Am 12. Oktober 1654 war durch die Explosion des Pulverturmes in Delft, der auch der große Maler Carel Fabritius zum Opfer fiel, die Doele (das Schützenhaus) zerstört worden. Unser Künstler wurde nun von der Stadt, wie wir aus den Zahlungen der Stadtkasse ersehen, beauftragt, diese neue Doele auszuschmücken.

Am 5. Februar 1660 erhält er 300 fl.[6])
„ 7. April 1660 „ „ 400 fl.[7])
für seine Malereien in der neuen Doele, mit der Bedingung, diese sein Leben lang zu erhalten und ferner für ein auf Leinwand für den Kamin noch zu malendes Gemälde.

Die anderen Malereien waren also nicht auf Leinwand. Das wird uns auch noch durch den Bericht Bleyswycks[8]) bestätigt.

[1]) Vgl. Delfter Notariatsprotokoll Vrienbergh; zur Zeit im Reichsarchiv im Haag. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[2]) Reeck 1660, fol. 154. — Ineditum des Verfassers.

[3]) Lop. Memor. 1660, fol. 74 verso; Reeck. 1660, fol. 142 verso. — Veröffentlicht von J. Soutendam im Nederl. Spectator 1870, p. 444 u. 445.

[4]) Lop. Memor. 1661, fol. 81 verso. — Veröffentlicht ebendort.

[5]) Lop. Memor. 1663, fol. 117 verso; Reeck. 1663, fol. 124 verso. — Ineditum des Verfassers.

[6]) Lop. Memor. 1660, fol. 71; Reeck. 1660, fol. 173. — Ineditum des Verfassers.

[7]) Lop. Memor. 1660, fol. 72 verso; Reeck. 1660, fol. 136. — Veröffentlicht von J. Soutendam im Nederl. Spectator 1870, p. 444 u. p. 445.

[8]) D. v. Bleyswyck, a. a. O. II (ca. 1674/75), p. 859.

„De tweede zael, die men de geschilderte noemt is seer aensienlyck, zynde de Muyren tontsom allerwegen op syn Italiens in fresco of natte kalk geschildert door den vermaerden Leonard Bramer alles staende en passende op de gelegentheyt van de plats (der zweite Saal, der der gemalte heißt, ist sehr ansehnlich. Die Mauern sind ringsum auf seine [des Künstlers] italienische Weise in fresco oder auf nassen Kalk gemalt von dem berühmten Leonard Bramer, alles auf die Gelegenheit des Ortes wohl passend).

Die Wände des zweiten Saales in der neuen Doele waren also mit Ausnahme des Kaminbildes al fresco bemalt.

Wir wissen ja schon, daß Bramer 1653 für das Haus des Bronchorst und 1656 im Gartenhause des Gemeindelandhauses Fresken malte.

Mit dieser für Holland ungewohnten Technik nimmt also unser Künstler eine einzigartige Stellung in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ein.[1]) Leider ist uns von diesen Frescogemälden nichts erhalten geblieben, so daß uns über diese vielleicht weniger künstlerisch als kunsthistorisch interessante Betätigung Bramers, zu der er bei seinem Aufenthalt in Italien von ca. 1617 bis 1628 wohl die Anregung und die genaueren technischen Kenntnisse empfangen hat, jede Anschauung fehlt. Es ist gewiß nicht verwunderlich, daß bei dem feuchten Klima Hollands diese Frescogemälde untergegangen sind oder wenigstens so schadhaft wurden, daß man sie übertünchte.[2])

Die Stadtväter von Delft, die den Künstler mit der Ausführung der Frescogemälde in der neuen Doele beauftragten, schienen über die Haltbarkeit dieser „italienischen Art Malerei“ gewisse Bedenken zu haben, denn bei den Zahlungen am 7. April 1660 und am 7. Juli 1663 für diese Malarbeiten wird ausdrücklich erwähnt, daß der Künstler die Malereien sein Leben lang „unterhalten“ soll. Am

[1]) Vielleicht ist Bramers großer Zeit- und Stadtgenosse Carel Fabritius auch Frescomaler gewesen. Hoogstraten in der Inleyding tot de hooge Schilderschool, Rotterdam 1678 erwähnt wenigstens p. 274, daß F. in Delft bei Do. Valentius Plafonds malte. Allerdings kann es sich hierbei auch um Malereien auf Holz handeln.

[2]) In einer 1828 bei B. Bruins in Delft herausgegebenen Beschreibung von Delft heißt es p. 49: Eer deze kamer was oververwd en veranderd, heeft dezelve voorgesteld den „optogt der Delftsche schuttery in hare toenmalige Kleeding en wapendosch.“

7. Juli 1663 werden ihm sogar schon 60 fl.[1]) und am 7. Mai 1667 63 fl.[2]) für „das Reparieren des gemalten Zimmers in der Doele" gezahlt.

Am 28. Juni erhält B. 22 fl.[3]) von der Stadtkasse für ein Aushängebrett für den Pferdemarkt vor dem Haus von Willem Jansz in der ouden doelstraat.

1661 war er Vorstand der St. Lukasgilde[4]) zusammen mit:

Cornelis de Man,
Jasper Sarot,
Jakob Jakobsz Dekerton,
Aryen van der Velden,[5])
Quieryngh van Kleynoven.

In diesem Jahre zog die Lukasgilde in eine neue „Gildekamer" auf der Voldersgracht und zwar in die St. Christophkapelle. Diese wurde umgebaut und von Leonaert Bramer und Cornelis de Man aus Liebe zur Gilde ausgemalt.

Bramer malte auf der Holzwölbung der Decke in acht Fächern die sieben freien Künste und die Malkunst. In der Mitte der Decke wurde ein Wappenschild von vier schwebenden (gemalten) Engeln gehalten. Die Gemälde sind nicht erhalten. Das Gildehaus wurde 1865—1870 abgebrochen, nachdem die Lukasgilde 1833 aufgehoben worden war.

1664 war Bramer Vorstand der Lukasgilde[6]) zusammen mit:

Anthony Palamedes,
Frans Jan van der Vijn,
Jan Gerritsz van der Hoeve,

[1]) Lop. Memor. 1663, fol. 117 verso; Reeck. 1663, fol. 124 verso. — Veröffentlicht von J. Soutendam a. a. O.

[2]) Lop. Memor. 1667, fol. 171. — Veröffentl. von J. Soutendam a. a. O.

[3]) Lop. Memor. 1661, fol. 87 verso. — Veröffentl. von J. Soutendam a. a. O. — Aushängeschilder wurden öfter im 17. Jahrhundert von guten Künstlern mit bezüglichen Darstellungen gemalt. Z. B. malte Aelbert Cuyp ein Aushängeschild für eine Weinkneipe, das sich jetzt im Ryksmuseum in Amsterdam, kat. 1911, Nr. 749 befindet.

[4]) Vgl. Meisterregister Lukasgilde, veröffentl. Obreens Archief I, p. 64.

[5]) Wohl kaum identisch mit dem Landschaftsmaler Adriaen van de Velde, der 1657 in Amsterdam wohnte und dort 1672 starb.

[6]) Obreens Archief I, p. 70.

Sybrant van der Laen,[1])
Isack Sobre (Soubre).[2])

1665 zusammen mit:[3])

Sybrant van der Laen,
Isack Sobre,
Abraham de Kooghe,[4])
Arijen van der Velden,
Jakob Kerton.

Von Dirk van Bleyswyck wird in seiner Beschryvinge der Stadt Delft 1667 (II), p. 646 das Zimmer der Gilde folgendermaßen beschrieben: „Van binnen is een seer ruyme en luchtige kamer welkers muyr (daer man in't inkomen tegen aensiet, en die met eene de Schoorsteen in sich begrijpt) t'eenemal bekleet is met beschildert doeck, representerende een groote cierlijke Poort of Arc Triumphael, houdende in't midde boven de Schoorsteen dese latijnse Inscriptie:

Felicibus auspiciis
amplis: coss.
D. Everhardi a Lodensteyn.
D. Johannis Graswinkel.
D. Martini Paauw.
D. Theodori van der Dussen.
Nec non

Excos. nobil. D. Theodori Meerman equitis. chomarchae agri Delphici, collegii D. Lucae decani, locum hunc, artium nobilissimae picturae dicatum aere collegii extrui et ornari c. c. sex h. a. collegii praesides.

CIↃIↃLXI.

Te kennen gevende, wie Burgemeesteren, mitsgaders wie Deken van't Gilde was, toen dese Camer, toege-eygent aen d'edele

[1]) Glaser, vgl. Obreens Archief I, p. 66.
[2]) Faencenmaler, vgl. Obreens Archief I, p. 65.
[3]) Vgl. Obreens Archief I, p. 71.
[4]) Delfter Faencenmaler, 1632—1678 in Delft erwähnt; vgl. Obreens Archief I, p. 6, 28, 41, 44, 71, 72, 79, 80, 84. Ferner Fr. Lippmann im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XII (1891) 37.

Schilderkonst, tot eygen Koste van't Gilde, opgerecht en verciert werde, onder de voorsorge van de ses Hooftluyden, welkers wapenteeckenen onder dat van't Gilde zyn bijgevoegt: Namelijck L. Bramer, C. de Man, A. v. Velde, A. v. Sanen, Q. Kleynoven, A. Keyser.

Aen de rechter syde van den Steen ofte Compartement daer dese inscriptie opstaet, sit de Schilderkonst met Paneel en Pinceelen in de hand. Aen de linckersyde de proportie ofte even gelyckmatigheyt in de Bouwkonst, houdende een Winckelhaeck en passer in de handt mitsgaders een Beeldhouwershamer, beduydende de Beeldhouwery. Onder haer voeten zyn te wedersyde de Schoorsteen, smalle neerhangende festonnen van allerhande Schildertuygh, waer benevens trappen komen, om gelyck als tot de voornoemde triumphboogh, in te gaan, waer onder men siet staen twee metale Beelden levensgroote, Mercurius en Apollo tegen den anderen over, alsmede twee borstbeelden op de hoecken van de balustre der trappen, Zeuxis en Artimisia. Dit alles is, uyt liefde voor't Gild, geschildert door den voornoemden Hooftman Cornelis de Man, gelijck Leonaerd Bramer, voor de selfde Prijs het houte welfsel, bestaende in acht vacken, insgelycx beschildert heeft, met de seven vrye Konsten, voegende, voor't achste vack, de Schilderkonst daer by. De vrye Konsten, genoegh bekent zynde, sal alleen een kort bondigh memorial versje dien aengaende, voor de Latinisten hier by voegen. Es folgt nun ein lateinisches Gedicht. Es heißt dann weiter: Aen de middelste nock van het welfsel hangt een uytsneden wapenschild van den Heer Decken, wedersyds even schoon, met de ridderlycke ordre daer om, welck schilt gelyck als vast aen vier geschilderde snoeren, door vier Engelen in de locht zwevende, gehouden werdt. Eine fast gleichlautende Beschreibung in modernerem Holländisch gibt R. Boitet, Beschryving van Delft 1729, p. 283.

In deutscher Übersetzung lautet der Text:

Innen ist ein sehr geräumiges und helles Zimmer. Die Wand, dem Eingang gegenüber, an der sich der Kamin befindet, ist mit bemalter Leinwand überzogen, auf der ein schönes großes Tor oder ein Triumphbogen dargestellt ist, der in der Mitte über dem Kamin folgende lateinische Inschrift trägt:

Felicibus auspiciis
amplıß: coss.
D. Everhardi a Lodensteyn,
D. Johannis Graswinkel,
D. Martini Paauw,
D. Theodori van der Dussen.
Nec non
Excos. nobil. D. Theodori Meermann equitis.
chomarchae agri Delphici,
collegii D. Lucae decani, locum hunc, artium nobilissimae picturae dicatum aere collegii extrui et ornari c. c. sex h. a. collegii praesides.
CIƆIƆCLXI (1661).

Die Inschrift teilt mit, wer Bürgermeister und Vorstand war, als dieses Zimmer, der edelen Malkunst gewidmet, auf Kosten der Gilde eingerichtet und ausgeschmückt wurde unter der Aufsicht der 6 Vorstandsmitglieder, deren Wappenzeichen unter dem der Gilde beigefügt sind. Namentlich: L. Bramer, C. de Man, A. van Velde, A. van Sanen, Q. Kleynoven, A. Keyser. An der rechten Seite des Steines, auf dem diese Inschrift steht, sitzt die Malkunst mit Malbrett und Pinseln in der Hand, an der linken Seite die Proportion oder das Gleichmaß in der Baukunst, die einen Winkel und einen Maßstab nebst einem Bildhauerhammer in der Hand hält, darstellend die Bildhauerei. Zu deren Füßen sind zu beiden Seiten des Kamins kleine, niederhängende Festons von allerlei Malerhandwerkzeug. Daneben führen Treppen zu dem erwähnten Triumphbogen, unter dem man zwei erzene lebensgroße Standbilder des Merkur und des Appollo gegenüberstehend sieht, sowie auf den Ecken der Baluster der Treppen zwei Büsten von Zeuxis und Artemis.

Dies alles ist aus Liebe zur Gilde gemalt durch das erwähnte Vorstandsmitglied Cornelis de Man. Ebenso hat Leonaerd Bramer für denselben Preis die hölzerne Wölbung, bestehend aus 8 Fächern, bemalt mit den sieben freien Künsten, indem er in das achte Fach die Malkunst hinzufügte.

Da die freien Künste genug bekannt sind, wird nur ein kurzes

darauf bezugnehmendes Gedicht für die Latinisten hier angefügt. (Leider beschreibt also Bleyswyck die Malereien Bramers nicht ausführlicher.)

Nach dem lateinischen Gedicht heißt es weiter:

In der Mitte der Wölbung hängt ein ausgeschnittenes Wappenschild des Herrn Dekan mit dem ritterlichen Orden darum. Dieses Schild wird an vier gemalten Schnuren durch vier in der Luft schwebende Engel gehalten.

Anfang des Jahres 1667 scheint der Künstler finanzielle Schwierigkeiten zu haben, denn er borgt sich von der Stadt am 26. Januar 1667 200 fl.[1]) zu $4^1/_2$ Proz. Zinsen, die er zum erstenmal am 25. Januar 1668 zu bezahlen hat.

Einen neuen großen Auftrag erhält Bramer 1667 von der Stadt Delft. Das Kloster St. Agatha, gegenüber der alten Kirche an der Gracht „oude Delft“ gelegen, war zur Zeit des Aufenthaltes Moritz des Schweigers in Delft zum Prinzenhof eingerichtet worden.[2]) Dort war 1584 der Prinz ermordet worden. Mitte des 17. Jahrhunderts wurde der große Saal dieses Prinzenhofes von der Stadt wieder in Ordnung gebracht, um Festlichkeiten darin abzuhalten.

Im Mai 1667 wurde mit der Ausmalung dieses Saales und zwar der 4 Wände, der Decke (sowie später im Dezember 1668 auch des Portales) Bramer beauftragt, wie wir aus den folgenden Zahlungen der Stadtkasse an ihn sehen.

Am 7. Mai 1667 erhält Bramer 63 fl.[3]) für das Reparieren des gemalten Zimmers in der Doele und für das Anfertigen von zwei Skizzen für die zwei Kamine im großen Saal des Prinzenhofes.

Am 30. Juni 1667 erhält er 250 fl.[4]) für zwei Gemälde (wohl

[1]) Lop. Memor. 1667, fol. 168 verso; Reeck. 1667, fol. 57 verso. — Inedita des Verfassers. — Diese Anleihe wird noch einmal erwähnt am 25. Januar 1668 (Reeck. 1668, fol. 58). Es wird daran erinnert, daß B. versprochen hatte, $4^1/_2$ Proz. Zinsen zu zahlen. Er soll jedoch nur 4 Proz. zu zahlen haben, wenn er die Zinsen mindestens innerhalb zweier Monate nach dem Fälligkeitstermin zahlt.

[2]) Vgl. B. W. F. van Riemsdyk, historische Beschryving van het Kloster van Sinte Agatha, Haag 1894, auch abgedruckt in Verslagen Ryksverzamelingen X, p. 153.

[3]) Lop. Memor. 1667, fol. 171. — Veröffentl. von J. Soutendam a. a. O.

[4]) Lop. Memor. 1667, fol. 173 verso. — Veröffentl. J. Soutendam a. a. O.

auf Leinwand) für die Kamine im Prinzenhof und für das Bemalen der Pilaster an der Südseite des Saales zwischen den Fenstern.

Ferner erhält er am 1. Sept. 1667 100 fl.[1])
„ 28. Dez. 1667 150 „ [2])
„ 9. April 1668 120 „ [3])

für seine Malereien im großen Saal des Prinzenhofes.

Am 16. Juni 1668 erhält er als volle Bezahlung 300 fl.[4]) für das Bemalen der neun Fächer der Decke des großen Saales im Prinzenhof, für die er bereits 1667 150 fl.[5]) empfing.

Er erhält ferner am 9. Aug. 1668 150 fl.[6])
„ 10. „ 1668 150 „ [7])
„ 11. Sept. 1668 150 „ [8])
„ 15. Okt. 1668 800 „ [9])

als volle Bezahlung für seine Gemälde im großen Saal des Prinzenhofes.

Am 1. Dez. 1668 erhält er 100 fl.[10]) für seine Malarbeiten, die er am Portal des großen Saales (im Prinzenhof) auszuführen aufs neue angenommen hat.

Weitere 70 fl.[11]) als verdienten Lohn für das Bemalen des Portals und der Galerie im großen Herrensaal bekommt er am 10. Sept. 1669.

Insgesamt hat Bramer für alle seine Malarbeiten im Prinzenhof 2403 fl. erhalten. Hiervon 73 fl. für die Skizzen zu den Kaminstücken, 250 fl. für die Kaminstücke selbst und für das Bemalen

[1]) Lop. Memor. 1667, fol. 175.

[2]) Lop. Memor. 1667, fol. 179. — Veröffentl. von J. Soutendam a. a. O., aber mit der Angabe, daß 120 fl. gezahlt wurden.

[3]) Lop. Memor. 1667, fol. 185 verso; Reeck. 1668, fol. 137 verso. — Ineditum des Verfassers.

[4]) Lop. Memor. 1668, fol. 188 verso; Reeck. 1668, fol. 142 verso. — Ineditum des Verfassers.

[5]) Lop. Memor. 1667, fol. 179. — Ineditum des Verfassers.

[6]) Lop. Memor. 1668, fol. 190 verso; Reeck. 1668, fol. 145 verso. — Ineditum des Verfassers.

[7]) Lop. Memor. 1668, fol. 191 verso. — Ineditum des Verfassers.

[8]) Reeck. 1668, fol. 146 verso. — Ineditum des Verfassers.

[9]) Lop. Memor. 1668, fol. 192 verso; Reeck. 1668, fol. 148. — Ineditum des Verfassers.

[10]) Lop. Memor. 1668, fol. 194 verso; Reeck. 1668, fol. 149 verso. — Ineditum des Verfassers.

[11]) Reeck. 1669, fol. 133 verso. — Ineditum des Verfassers.

der Pilaster der Südseite, 170 fl. für das Portal und die Galerie, so daß für die übrigen Teile, die Bemalung der Nordseite und der Wandflächen neben dem Kamin, 1470 fl. übrig bleiben.

Von diesen so umfangreichen Werken unseres Künstlers ist nur noch die Bemalung der neun Fächer der Holzdecke, mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi, mit zahlreichen musizierenden Engeln in verblaßtem, restauriertem Zustand erhalten. Sonst sind alle Wände weiß getüncht. Der große Saal des Prinzenhofes hat, wie so viele Monumente Hollands, im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts eine Leidensgeschichte durchmachen müssen.

1790 wurde der Prinzenhof als Kaserne eingerichtet. Der große Saal wurde Turnsaal und wurde übertüncht.

1860 wurde der Prinzenhof an das Reich abgegeben.

1884 wurde der historische Saal eingerichtet, in dem sich heute ein Museum mit Andenken an den ermordeten Prinzen befindet. In den übrigen Teilen des Prinzenhofes ist jetzt ein Militärlazarett.

Was ist nun aus diesen großen[1]) Malereien des Künstlers geworden? Waren es Gemälde auf Leinwand und sind sie 1790 bei der Einrichtung der Kaserne verkauft worden? Oder waren es Frescogemälde, die bei der Einrichtung des Turnsaales übertüncht wurden, heute aber noch unter dem Bewurf vorhanden sind?

Was war auf diesen Malereien dargestellt? Alle diese Fragen können wir nur zum Teil beantworten.

Von dem Aussehen des Saales gibt uns eine lavierte Federzeichnung (22×52) des A. Terwesten[2]) von 1743, die die Synode von Südholland, die im Saal des Prinzenhofes tagte, porträtiert, eine Anschauung. Auf dieser Zeichnung sehen wir auch die Gemälde Bramers angegeben und der Stil des Künstlers ist ganz gut zu erkennen.

An der Nordseite, den Fenstern gegenüber, war der Raub der Sabinerinnen dargestellt. In einer Landschaft, vor einem tempel-

[1]) Die Maße der Nordwand des großen Saales sind 22 Meter in der Länge und 9 Meter an der breitesten Stelle.

[2]) Die Zeichnung befindet sich im historischen Atlas im Städt. Museum in Delft, Nr. 398, vgl. auch B. W. F. Riemsdyk, Historische Beschryving van het Klooster van Sinte Agatha met het Prinsenhof te Delft, Haag 1894.

artigen Rundbau, entfliehen die berittenen Römer mit den Frauen der Sabiner.

An der Ostseite über dem Kamin scheint die Hochzeit zu Kana (oder Christus und die Ehebrecherin) abgebildet zu sein. Über der Eingangstür der Ostseite sind Musikanten zu sehen.

Auf der Westseite über dem Kamin scheint ein Festmahl in einer großen Halle stattzufinden. Von den Darstellungen der Decke, die ja heute noch erhalten sind, ist nur wenig auf der Zeichnung zu erkennen.

Für die Annahme, daß die Wände mit Leinwand bespannt waren, spricht eine Zahlung der Stadtkasse vom 15. Februar 1668 über den Betrag von 189 fl. 16[1]) stuivers an Daniel Jansz, Kaufmann, für das gelieferte Lindenholz und die Leinwand, die über die Leisten gezogen und durch L. Bramer bemalt worden ist im großen Saal des Prinzenhofes („voor leverantie van alle het lindewerk ofte douck, dat tot het betrecken van de ramen, die door Bramer syn beschildert op de groote sael int Princenhoff").

Ferner werden an Jan de Molyn, Maler, am 7. Januar 1668 318 fl.[2]) bezahlt für das Bemalen aller überzogenen Rahmen, der Decke, der Südmauer mit den Fenstern im großen Saal des Prinzenhofes und zugleich für das Grundieren (plamuyren) all der Leinwand, die durch L. Bramer dort bemalt worden ist (den 7e January aen Jan de Molyn, schilder driehondert achtien gl. over het beschilderen van alle de overtrocke ramen, de solderinge ende suydmuyr met de penanten op de groote sael int Princenhoff mitsgaders het plamuyren van alle doecken, die door Leendert Bramer op t' gemelte hoff syn beschildert volgens ordonnantie, reekeninge ende quitantie).

Aus diesen beiden Zahlungen sehen wir also, daß Bramer auf Leinwand im Prinzenhof gemalt hatte.

Waren nun alle Malereien Bramers im Prinzenhof auf Leinwand oder hatte er dort auch „in seiner italienischen Art auf nassen Kalk" gemalt?

Die Nordwand (Raub der Sabinerinnen) würde sich bei ihrer

[1]) Reeck. 1668, fol. 161. — Ineditum des Verfassers.

[2]) Reeck. 1668, fol. 188 verso. — Ineditum des Verfassers.

großen Fläche gewiß dazu geeignet haben, während Leinewandmalereien von diesen Dimensionen immerhin in nordischen Ländern auch in dieser Zeit nicht allzu häufig vorkamen.

Am 10. September 1669[1]) erhielt Bramer die letzte Zahlung für seine Tätigkeit als Künstler.

Von nun ab hören wir nur noch von Zahlungen, die seine Privatangelegenheiten betreffen.

Am 18. August 1668 verkauft er zwei Häuser mit Grundstücken nebeneinander an der Nordseite der Pieterstraat in Delft zusammen für 400 fl.[2]) (Die Häuser hatte er 1643 und 1648 für 3410 fl. gekauft. Vermutlich waren sie beim Verkauf stark belastet).

Am 15. Okt. 1668 zahlt er 200 fl.[3]) zurück, die er sich am 26. Januar 1667[4]) von der Stadt geborgt hatte. Am 28. Nov. 1668 zahlt er 800 fl.[5]) an die Stadtkasse ein, wofür ihm jährlich 100 fl. als Leibrente auf Lebenszeit ausgezahlt werden sollen, die zum erstenmal am 1. Nov. 1669 fällig sind.

Für eine zweite Leibrente zahlt er, 75 Jahre alt, 700 fl.[6]) ein, wofür ihm jährlich 100 fl. auf Lebenszeit ausgezahlt werden sollen und zwar hiervon je 50 fl. am 1. Februar und am 1. August. Die erste Rate ist fällig am 1. Februar 1670.[7])

Am 1. Nov. 1669 erhält er 100 fl.[8]) Leibrente.

Am 2. November 1669 erhält er 100 fl.[9]) von der Stadt zu 4 Proz. geliehen, wofür er eine Obligation zeichnet.

[1]) Vgl. oben p. 15, Anm. 11.

[2]) Delfter Notariatsprotokoll C. Pz. Bleyswyck, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5576. — Ineditum von Dr. A. Bredius.

[3]) Reeck. 1668, fol. 58 verso. — Ineditum des Verfassers. — Am gleichen Tage erhielt er nämlich 800 fl. von der Stadtkasse für die Gemälde im Prinzenhof. Vgl. p. 15.

[4]) Vgl. p. 14.

[5]) Reeck. 1668, fol. 107. — Ineditum des Verfassers. — In dieser Urkunde wird das Alter des Künstlers mit 74 Jahren angegeben. Das Geburtsjahr wäre demach 1594 und nicht wie Bleyswyck, Beschryvinge van Delft (ca. 1674/75) II p. 850 angibt 1596. Vgl. hierzu auch p. 1, Anm. 1.

[6]) Reeck. 1669, fol. 95. — Ineditum des Verfassers.

[7]) Die Auszahlungen haben jedoch nur jedesmal am 1. Februar in der Höhe von 100 fl. stattgefunden, außer am 1. Februar 1674 kurz vor seinem Tode, wo er nur 50 fl. erhält.

[8]) Reeck. 1669, fol. 342 verso. — Ineditum des Verfassers.

[9]) Lop. Memor. 1669, fol. 10 verso. — Reeck. 1669, fol. 103. — Inedita des Verfassers.

Am 2. November 1670 zahlt er 4 fl.[1]) als Zinsen für die ihm am 2. Nov. 1669 von der Stadt geliehenen 100 fl.

Am 1. Februar 1670 erhält er 100 fl.[2]) Leibrente. Desgl. am 1. Nov. 1670.[3])

Am 17. Nov. 1670 macht er eine letztwillige Verfügung,[4]) aber nicht in der Form eines Testamentes, das sein Testament vom 28. Juli 1649 für nichtig erklärt hätte. Er bestimmt, daß nach seinem Tode sein Haus mit Grundstück, inclusive mobilia und immobilia, an der Ostseite des Kornmarktes gelegen, südlich angrenzend an das Haus des Anthony van Bronchorst, nördlich angrenzend an das Haus des Louris Buys, an Willem Cornelis Seppevelt oder in dessen Todesfalle an dessen Frau Lievina Leenderts van Vin fallen soll. Alle auf diesem Haus lastenden Schulden müssen von den Erben beglichen werden.

Zeugen sind: Cornelis Seppevelt
Jan Hendricks van Aecken.

Am 2. Nov. 1671 zahlt er 4 fl.[5]) als Zinsen für die ihm am 2. Nov. 1669 von der Stadt geliehenen 100 fl.

Am 1. Febr. 1671 erhält er 100 fl.[6]) als Leibrente.

Desgl. am 1. Nov. 1671.[7])

Am 11. Nov. 1672 bezahlt er 4 fl.[8]) als Zinsen für die ihm am 2. Nov. 1669 von der Stadt geliehenen 100 fl.

Am 1. Febr. 1672 erhält er 100 fl.[9]) Leibrente.

Desgl. am 25. Nov. 1672.[10])

Am 2. Nov. 1672 zahlt er 4 fl.[11]) als Zinsen für die ihm am 2. Nov. 1669 von der Stadt geliehenen 100 fl.

[1]) Reeck. 1670, fol. 60 verso. — Ineditum des Verfassers.
[2]) Reeck. 1670, fol. 339 verso. — Ineditum des Verfassers.
[3]) Reeck. 1670, fol. 360. — Ineditum des Verfassers.
[4]) Delfter Notariatsprotokoll R. v. Edenburgh, Reichsarchiv im Haag, Inv. Nr. 5815. — Ineditum von Dr. A. Bredius.
[5]) Reeck. 1671, fol. 62 verso. — Ineditum des Verfassers.
[6]) Reeck. 1671, fol. 363. — Ineditum des Verfassers.
[7]) Reeck. 1671, fol. 381 verso. — Ineditum des Verfassers.
[8]) Reeck. 1672, fol. 60. — Ineditum des Verfassers.
[9]) Reeck. 1672, fol. 357 verso. — Ineditum des Verfassers.
[10]) Reeck. 1672, fol. 382 verso. — Ineditum des Verfassers.
[11]) Reeck. 1673, fol. 59. — Ineditum des Verfassers.

Am 1. Febr. 1673 erhält er 100 fl.[1]) als Leibrente.

Desgl. am 25. Nov. 1673.[2])

Am 2. Nov. 1673 zahlt er 4 fl.[3]) als Zinsen für die ihm am 2. Nov. 1669 von der Stadt geliehenen 100 fl.

Am 9. Nov. 1673 erhält er 25 fl. als $^{1}/_{4}$ seiner jährlichen Leibrente von 100 fl.[4])

Am 1. Febr. 1674 erhält er 50 fl.[5]) als Leibrente.

Am 10. Febr. 1674 wurde der Künstler in der Neuen Kirche am Kornmarkt in Delft begraben.[6])

Bramer war nach der Angabe Houbrakens in seiner groote Schouburgh, II (1719) 57 der Lehrer des Adriaen Verdoel.[7])

1) Reeck. 1673, fol. 356 verso.
2) Reeck. 1673, fol. 376 verso.
3) Reeck. 1674, fol. 54 verso.
4) Reeck. 1673, fol. 169 verso.
5) Reeck. 1674, fol. 352.
(Anm. 1–5:) Inedita des Verfassers.

6) VIII. Register van de Dooden (der neuen Kirche) van 19. July 1671—27. Juny 1676 im Städt. Archiv in Delft. — Veröffentl. von Mr. J. Soutendam in Obreens Archief VI/26.

7) Houbraken schreibt über Verdoel: er had den grooten Rembrant tot zyn onderwyzer in de konst gehad, hoewel anderen zeggen Leon. Bramer en J. de Wit, waar door hy zoodanig in de konst toenam, dat man hem met rede onder de konstenaars tellen mag, aangezien hy doorgans in zyne Historische verbeeldingen op groote voorwerpen doelde.

II. DER KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNGSGANG.

1. DIE FRÜHEN WERKE.

Das früheste erhaltene Werk des Künstlers ist eine 1624[1]) datierte Federzeichnung auf gelbem Papier im Amsterdamer Kupferstichkabinett. Der zwölfjährige Jesus ist unter den Schriftgelehrten dargestellt. Drei große Halbfiguren umgeben den kleinen Jesusknaben im Halbkreis. Die Figuren sind dicht nach links zusammengerückt. Rechts liest ein kahlköpfiger Mann mit runzliger Stirn und einer Brille auf der Nase ein großes Buch. Dieser Mann wirkt wie eine Vordergrundkulisse, die zur stärkeren Raumwirkung aufgestellt ist. Auch ein kleiner Kopf im Hintergrund und starke lavierte Schlagschatten, die durch Licht von links hervorgerufen werden, tragen zur räumlichen Wirkung bei. Mit flotten, sicher hingesetzten Federstrichen werden die Umrisse abgegrenzt. Kleine krause Strichelchen, die in dichten Parallellagen auch zu kleinen Schattenflecken werden, behandeln die Flächen. Mitunter laufen die wellenförmigen Linien in lanzettförmigen Spitzen zusammen, so z. B. bei dem Umschlagdeckel des einen Buches, in den Gewandfalten des Jesusknaben und in dessen Fingern. Diese Linienführung läßt an die Zeichnungsweise italienischer Barockkünstler wie Correggio denken. Wie wir aus de Bie[2]) wissen, hat sich Bramer in Parma aufgehalten, und dort wird er die Werke Correggios studiert haben. Wenn Bramer wirklich, wie C. Vosmaer[3]) vermutet, ein Schüler des Adriaen van de Venne[4]) gewesen ist, so werden wohl die Werke Bramers aus dieser Lehrzeit auch sonst ähnliche Typen, wie den kahlköpfigen Alten mit der Brille auf dieser Zeichnung, gezeigt haben,[5]) denn dieser Typus erinnert an Köpfe A. v. d. Vennes,

[1]) Es erscheint nicht ganz sicher, daß die aufgeschriebene Jahreszahl von Bramer selbst herrührt. 1624 war B. 28 Jahre alt. Er hatte damals gewiß schon eine Lehrzeit hinter sich und hielt sich in Italien auf. Eigentliche Jugendwerke des Künstlers sind bis heute nicht bekannt.

[2]) C. de Bie, het gulden cabinet, 1661 p. 253.

[3]) C. Vosmaer, Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, La Haye 1877, p. 60.

[4]) A. v. d. Venne war in Delft 1589 geboren und zog 1625 nach dem Haag.

[5]) Im Städt. Museum im Haag hängen als Nr. 182 u. 183 ein männlicher und weibl. Studienkopf mit faltigen Stirnen und Hakennasen. Die Frau setzt eine Brille auf

wie wir sie auf dessen 1614 datiertem Bild „Der Seelenfang“ im Amsterdamer Reichsmuseum finden.

Aus dem Jahre 1626 ist ein bezeichnetes Gemälde auf Schiefer in der Sammlung Dr. A. Bredius im Haag erhalten. Zwei Soldaten in glänzenden Rüstungen sitzen auf Steinen, während ihnen ein dritter Soldat ein Blatt Papier, auf dem ein Weinglas gezeichnet ist, vorhält. Der Zweck dieses gezeichneten Glases wird wohl der sein, daß der dritte Soldat nicht der Sprache der beiden anderen mächtig ist und sie auf diese Weise fragt, wo er zu trinken bekommt oder sie auffordert, mit ihm zu trinken.[1]) Der Soldat rechts, mit dem Rücken zum Beschauer, scheint dies auch schon verstanden zu haben, denn er weist mit der Rechten auf ein Gebäude im Hintergrund. (Dieses Anbringen eines Zettels und das Zeigen auf ihn kommt auf Bildern des A. v. d. Venne häufig vor.)

Für die Kunstgeschichte ist dieses Bild ein interessantes ikonographisches Denkmal. Während die Vertreter der historischen Malerei Jakob und Jan Pynas, Pieter Lastman, Claes Cornelisz Moeyaert u. a. ihre Motive biblischen, historischen und mythologischen Stoffen entnahmen, gaben Gerard Honthorst im Anschluß an Caravaggio sittenbildliche Darstellungen und Pieter van Laer und seine Nachahmer Darstellungen des italienischen Volkslebens wieder.

Van Laer wird von Passeri[2]) als Begründer dieser Art von Darstellungen, die in den dreißiger Jahren sehr beliebt und viel nachgeahmt wurden, genannt. Er hatte jedoch in Domenico Fetti schon einen Vorläufer.[3]) Fettis Marktplatz in der Wiener Kais. Gemälde-

ihre Nase. Der Katalog gibt an, daß die Bilder Bramer zugeschrieben worden seien. Die Rotterdamer Künstler C. Saftleven und P. de Bloot malen ähnliche Typen. (Vgl. P. de Bloots frühes Bild von 1628 „Comptoir eines Advokaten“ im Amsterdamer Reichsmuseum, abgeb. in Bredius, Meisterwerke). Auch ihre Maltechnik, die Lichter, teils mit weißer Deckfarbe, teils mit dünnen weißen Lasuren zu geben, ähnelt der Technik A. v. d. Vennes und L. Bramers.

[1]) W. Stchavinsky im Februarheft der Starye Gody 1912 gibt eine ähnliche Deutung der Darstellung.

[2]) G. Passeri, Vite de pittori etc. 1772, p. 54.

[3]) Fetti stirbt 1624. Aus dem gleichen Jahre ist uns das früheste Werk Laer's, eine Figurenstudie in der Albertina, bezeichnet P. D. Laer f. Rome erhalten. Eine Untersuchung über die frühen Bilder Laers ist noch nicht angestellt worden. Vielleicht würde sie den sicheren Zusammenhang zwischen Fetti und Laer bringen.

Galerie beweist dies. Van Laer kann aber von Fetti neben der äußerlichen Art der Darstellung, den zerlumpten Gestalten, auch künstlerische Prinzipien übernommen haben. Bei Fetti heben sich die Figuren aus einem dunklen Dämmerlicht heraus. Besonders stark leuchten die weißen Gewandteile. Das gleiche trifft für van Laers Bilder, die heute zum Teil recht stark nachgedunkelt sind, zu. Fetti erzielt durch eingeschobene Kulissenmauern, meist in zerfallenem Zustand, mit Ranken überwuchert, eine starke Tiefenwirkung. Die Ausblicke auf den Hintergrund führen in einen Weg oder auf eine Treppe, in eine Straße, wo kleine Hintergrundfiguren in gleichmäßig hellen Tönen hingesetzt sind. Auch van Laer bringt oft zerfallene Gemäuer.

Von Fetti oder indirekt von van Laer hat Bramer sowohl die gegenständlichen, als auch die künstlerischen Anregungen zu den ruhenden Kriegern von 1626 (Sammlung Bredius) empfangen.

Die malerische Wiedergabe der Steine, auf denen die Krieger sitzen, der Balken im Vordergrund, das Angeben des Umrisses mit Licht, die Kulisse einer Mauer links, zeigen uns in der Auffassungs- und Malweise Beziehungen zu Gemälden Fettis, wie sie sich in der Dresdener Galerie finden (vgl. Nr. 423, die Arbeiter im Weinberge, Nr. 419, der unbarmherzige Knecht, Nr. 425, der barmherzige Samariter, Nr. 416, Tobias mit dem Engel). Bramer ist in dem Bild von 1626 sehr zaghaft in seiner Figurenzeichnung und in der Wiedergabe der Reflexlichter. Fettis Gestalten sind fester und körperlicher. Auch bewegen sie sich sicherer.

Die bunte Farbigkeit, die die Gemälde Fettis haben, zeigt auch das Bild von Bramer.[1])

Da wir aus C. de Bie, het gulden Cabinet, 1661, p. 252 wissen, daß Bramer auch in Mantua war, so ist eine direkte Begegnung mit Fetti, der dort 1624 starb (Bramer war 1617—1628 in Italien), wohl möglich. Das Bild von 1626 bei Bredius erinnert auch stark an frühe Gemälde des Salvator Rosa, etwa die ruhenden Krieger der Galleria Doria oder Galleria Borghese in Rom. Rosa (1615—

[1]) Die Entwicklung des Kolorits von Bramer soll später in einem gesonderten Kapitel dargestellt werden.

1673) war aber 1626 erst 11 Jahre alt und kann somit Bramer nicht bei diesem Werk beeinflußt haben.[1]) W. R. Valentiner in „Handzeichnungen altholländischer Genremaler“, Berlin 1907, p. 55 meint, Bramer müsse S. Rosas Werke später in Holland oder auf einer zweiten Reise nach Italien, von der wir nichts wissen, kennen gelernt haben. In die gleiche frühe Zeit, wie die ruhenden Krieger der Sammlung Bredius, gehören die nicht bezeichneten oder datierten reitenden Offiziere der Sammlung Graf Czernin in Wien. Dieses Bild zeigt eine künstliche Lichtquelle, eine Fackel, die in dem nächtlichen Dunkel besonders grelle Schlaglichter auf das Pferd des Offiziers in der Mitte wirft und die Rüstungen und Pferde der anderen Offiziere im Mittel- und Hintergrund auch mit Reflexlichtern beleuchtet. Die mit weißer Deckfarbe aufgesetzten Lichter, das Hervorheben der Umrisse von Formen durch hellere Farben, die stellenweise wie durch Druck des Pinsels stärker aufgesetzt sind, die Zeichnung der Gesichter und Hände erinnern an die gleichen Merkmale des Bildes von 1626 bei Bredius.

Ein „Judaskuß“ in der Sammlung Schidlofsky in St. Petersburg (auf Schiefer) in grauem Ton mit durchsichtiger Untermalung hat einen ähnlichen Lichteffekt durch grelles Licht, das auf den Hinterteil eines Pferdes fällt, wie das Bild bei Czernin. Die Zeichnung des Pferdes, die Bewegungen der Figuren sind auf dem Schidlofskybild nicht gut gelungen.

Ein sehr roh gezeichnetes Bild (monogramiert B.), „Götzenopfer Salomos“, Sammlung Stchavinsky in St. Petersburg, muß mit seinen aufblitzenden Reflexlichtern auf den Hintergrundfiguren auch in die frühe Zeit gehören, wenn es sich hier überhaupt um ein Originalwerk des Künstlers handelt.

Etwas gemäßigtere Lichter bringt das L. B. bezeichnete Bild „Kartenspielende Soldaten in einem kahlen Raum“, Sammlung Hölscher-Stumpf in Berlin. Die Reflexlichter auf den Panzern sind nicht so fleckig, sie sind mehr vertrieben, die Zeichnung und male-

[1]) Das bezeichnete und 1637 datierte Bild „Verspottung Christi“ in der Dresdener Galerie wurde nach dem Inventar von 1722 in Leipzig als Salvator Rosa erworben, ein Beweis, daß Verwechslungen der beiden Künstler nahe liegen.

rische Behandlung der Gestalten, der Kostüme und des Raumes sind ruhiger, nicht so „nervös“ wie bei dem Brediusbild.

Eine Beeinflussung von Adam Elsheimer zeigt ein Gemälde auf Kupfer „König David tanzt Harfe spielend“ (vor der Bundeslade), Sammlung Fürst Argutinsky-Dolgoruki in St. Petersburg. Elsheimer war 1610 in Rom gestorben. Bramer kam frühestens 1617 nach Rom, hat also nur eine Beeinflussung durch Elsheimers Werke erfahren können. Die Kabinettstücke Elsheimers wurden damals sehr bewundert, teils wegen der geschickten Verbindung einer Landschaft mit kleinen figürlichen Darstellungen, teils wegen der Wiedergabe des Lichtes. Diese Lichtbehandlung läßt in Nachtstücken mit Kerzen- und Fackelschein oder Mondlicht nicht das Harte der beleuchteten Form unvermittelt aus dem Dunkel heraustreten, sondern die im Schatten liegenden Teile in stimmungsvollen Halbtönen verschwinden. Elsheimer sind diese Lichtprobleme durch das Studium der Venezianer Tizian, Tintoretto und besonders des Bassano vermittelt worden. Vielleicht hatte er ein hierfür besonders angeregtes Auge schon durch seinen Lehrer Phil. Uffenbach erhalten, wie Heidrich[1]) annimmt.

In der Verbindung einer Landschaft mit kleinen figürlichen Darstellungen biblischer oder mythologischer Stoffe, die durch starke Beleuchtung aus der Landschaft hervorgehoben werden, ist Bramer Elsheimer in dem Bilde des Fürsten Argutinsky gefolgt. Bramer gelangt allerdings nicht zu den „weichen“ Wirkungen der Lichtübergänge Elsheimers.

Die grellen Lichtreflexe Bramers treten an verschiedenen Stellen auf und lassen das technische Mittel zur Erzielung des Lichteffektes, aufgesetzte helle Farben (meist pastoses Weiß), nur allzudeutlich heraustreten. Obwohl die Lichtflecke mitunter sehr roh und kleinlich gemalt sind, so erzielt der Künstler doch einen effektvollen Eindruck. Die einheitliche Lichtwirkung Elsheimers, wie sie z. B. in dessen Bildern „Flucht nach Ägypten“ in der Münchener alten Pinakothek, gleiche Darstellung in der Galerie Liechtenstein in Wien, „ein Hirt in einer Landschaft“ in

[1]) E. Heidrich, Vlämische Malerei, Jena 1913, p. 30.

den Uffizien erreicht ist, fehlt in Bramers Bild beim Fürsten Argutinsky.

Neben der Entlehnung des Stoffes und der Lichtbehandlung hat Bramer von Elsheimer auch dessen kompositionelle Prinzipien sich zu eigen gemacht. Die Anwendung hoher Vordergrundkulissen, die in die Tiefe führen, und der Ausblick auf eine Landschaft mit tiefliegendem Horizont, sind Kompositionsprinzipien, die Elsheimer von italienischen Künstlern wie Domenico Fetti[1]) übernahm und den niederländischen Künstlern[2]) übermittelte. Auf dem Bild Bramers beim Fürsten Argutinsky sehen wir nun rechts und links überwucherte Ruinenkulissen, wie wir sie bereits bei Fetti erwähnten. In der Mitte ist ein Ausblick auf eine bergige Landschaft, die auch den kugelrunden Baumtypus, wie ihn Elsheimer malte, zeigt.

Als äußere Mittel der Beeinflussung durch Elsheimer sind das kleine Format und das Material (Kupfer) anzusehen.

Das Argutinskybild ist wegen der genannten Elsheimer-Einflüsse wohl noch in Italien, also mindestens vor 1628, entstanden. Die ungeschickte Zeichnung der Ruinen, der Figuren und besonders deren Bewegungen deuten auch auf eine frühe Entstehungszeit des Bildes hin. Die Farben sollen sehr grell sein. Der Himmel in hellem Blau.[3]) Auf die Beeinflussung von Elsheimer auf Bramer wiesen schon C. Vosmaer, Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, 1877, p. 60 und W. Bode, Studien zur Geschichte der holländ. Malerei, 1883, p. 351 (außerdem Jahrb. d. pr. Ksts. I, 76) hin. Bode schreibt:

„Was ihn von Elsheimer von vornherein unterscheidet, ist neben der Neigung zu greller Beleuchtung bei schwarzen Schatten

[1]) Vgl. z. B. dessen „Tobias mit dem Engel" in der Dresdener Gemäldegalerie Nr. 416. Es soll hiermit nicht gesagt sein, daß E. direkt von F. dies Kompositionsprinzip übernahm, sondern nur ein Beispiel angeführt werden.

[2]) Die Kompositionsweise, auf der einen Seite eine Kulisse, auf der anderen einen Ausblick in die Ferne zu geben, haben auch rein national holländische Künstler wie Jan van Goyen, P. Molyn, J. Ruisdael (vgl. A. Goldschmidt, Vortrag auf dem internationalen kunsthistorischen Kongreß in Rom, Okt. 1914 „Über den italienischen Einfluß auf die holl. Malerei des 17. Jahrhunderts").

[3]) Briefl. Mitt. von Dr. Graf Val. Suboff, dem ich auch die anderen Nachrichten über die russischen Bilder, sowie die Übersetzung des Aufsatzes von W. Stchavinsky über Bramer im Februarheft der Starye Gody 1912 verdanke.

das stärker ausgebildete Helldunkel, der einheitliche, meist kühle bläuliche Ton der Färbung, die derbe oft rohe, aber wirkungsvolle Auffassung, sowie eine entsprechende im kleinsten Raum oft übertrieben breite Behandlungsweise."

Wurzbach in seinem niederländ. Künstlerlexikon I (1906) 107 und W. Stchavinsky im Februarheft der Starye Gody 1912 lehnen ohne nähere Rechtfertigung einen Einfluß Elsheimers auf Bramer ab.

Im Jahre 1630, also schon nach der Rückkehr nach Delft (1628), entstanden der „Abraham mit den Engeln“ und „Hero und Leander“ in Madrid (Prado). Beide Bilder zeigen auch eine Beeinflussung Elsheimers. Auf der einen Seite große Kulissenarchitekturen antiker Gebäude mit Ranken überwuchert und Reliefs geschmückt, auf der anderen Seite Ausblicke auf hell sonnenbeschienene Ruinen. Davor sind kleine Figuren grell mit Schlaglichtern in dicken aufgesetzten hellen Farben beleuchtet. Doch sind die Wirkungen des Lichtes, das von oben seitlich einfällt, glaubhafter als auf dem Argutinskybild. Das Schattenspiel auf dem Bild „Hero und Leander“ oben rechts, wo die Sonne durch die Fenster einer Ruine scheint, das Licht auf dem Guirlandenfries des Rundtempels, der ein Abbild des sogen. Sibyllentempels in Tivoli ist, erzielt eine gute plastische Wirkung. Eine Komposition, die die Auffindung der Leichen von Pyramus und Thisbe durch die Eltern in dramatischer Weise wiedergibt, ist uns nicht im Original, sondern nur in Stichen von Canot und Legrand erhalten. Die schräg von vorn in das Bild laufende Ruinenarchitektur erinnert an das Madrider Bild „Hero und Leander“. Der dramatische Schmerzausbruch der Eltern, der in lebhaften Gesten, aber nicht ungeschickten Bewegungen wiedergegeben ist, wird noch durch das grelle Licht, das die Fackel im nächtlichen Dunkel auf die Leichen wirft, wirkungsvoll verstärkt. Im Hintergrunde suchen unter runden (Elsheimer) Bäumen Menschen mit Fackeln nach dem Liebespaar. Auch dieses Bild ist ein Beweis des Einflusses Elsheimers auf Bramer, in den schon dargelegten Punkten.

Eine Vision der Magdalena in der Sammlung Semenoff in St. Petersburg ist 1633 datiert und bezeichnet. Vier große Engel halten mit plumpen Griffen die Symbole des Leidens Christi.

Es macht dem Künstler Mühe, die Hände in Verbindung mit den Gegenständen, die sie halten sollen, zu bringen. Um das Stehen der Füße zu zeigen, bedient er sich eines Hilfsmittels, nämlich, den Erdboden aufzuhellen und den Schatten des Fußes anzugeben. Schwierigkeiten hat dem Künstler auch das Zeichnen der Engelflügel gemacht, die dem Beschauer in ihrer ganzen Breite, aber in schwachem Zusammenhang mit dem Körper gezeigt werden.

Der Ausdruck der Gesichter, sowohl bei den Engeln, als auch bei der Magdalena, ist der eines törichten verblüfften Menschen. Die Engelgruppe als Ganzes wirkt trotz der ungeschickten Einzelheiten als Erscheinung in der hellen Öffnung der Höhle, deren Eingangsfelsen links einen dunklen Grund für die Magdalena bildet und sie so von der Vision trennt. Am Himmel ist entfernt eine Engelgruppe auf Wolken sichtbar. Das Licht fällt von vorn links ein und beleuchtet Magdalena, die Vision und einige Krautstauden[1]) rechts im Vordergrunde. Es muß also in der Höhle selbst noch eine Lichtquelle gedacht sein oder das Licht durch eine zweite Öffnung in die Höhle dringen. Die beleuchteten Stellen sind wieder mit heller Farbe pastos gemalt. Im Gegensatz zu den Bildern in Madrid und der Sammlung Argutinsky macht sich aber ein Bestreben, die Farbe zu vertreiben und die Lichtgegensätze abzustufen, bemerkbar. Das größere Format des Bildes (73×61), im Gegensatz zu den erwähnten Bildern, wird hierbei mitgewirkt haben. Der Gesamtton des Bildes soll ein sehr heller, fast grisaillenartiger sein.

Auch aus dem Jahre 1633 stammt die „Musizierende Gesellschaft von fünf Offizieren“ in der Karlsruher Galerie. Das Bild ist nicht mit dem Namen, sondern nur ungewöhnlich A⁰ 1633 bezeichnet, verrät aber neben der Zeichnung durch seine Malweise der effektvoll breit aufgesetzten Lichter auf dem Gewande des Geigenspielers, durch die Wiedergabe der Fleischfarbe der aus-

[1]) Derartige Krautstauden sind auch auf dem Bild „Reitende Offiziere“ in der Sammlung Czernin, auf dem Bild bei Argutinsky, dem Canot’schen Stich nach einer Pyramus- und Thisbedarstellung u. a. angebracht. Pieter Lastmann verwendete auch im Vordergrund seiner Gemälde derartige Stauden, ebenso Rembrandt in dem frühen Bild „Der Prophet Bileam“ in der Sammlung v. Gans in Frankfurt a. M.

drucksvollen Gesichter, durch die Lichtbehandlung, besonders des Fußbodens, durch den olivgrünen Gesamtton, die Hand Bramers. Daß Bramer eine Genredarstellung malt, darf uns nicht wundern, da wir schon in seinem Bild von 1626 „ruhende Krieger" (Sammlung Bredius) einen derartigen Stoff fanden. Allein in diesem Karlsruher Bild scheint Bramer doch durch seinen Stadt- und Gildegenossen Anthonie Palamedes[1]) in der Auffassung des Gesellschaftsstückes angeregt worden zu sein.

Ein Gemälde mit der Darstellung der Auffindung der Leichen von Pyramus und Thisbe, datiert 1635, befand sich früher in der Sammlung P. Delaroff in St. Petersburg. Es zeigt eine andere Komposition, wie der Stich von Canot nach dem verschollenen Original gleichen Vorwurfs. Ein breiter heller Lichtstreifen beleuchtet in dem sonst dunklen Bilde die beiden Leichen und wirft zerstreute Lichter auf die Eltern, die in ihrem Schmerze schreiend die Leichen finden. Die Lichter und mit diesen der malerische Effekt sind wieder durch pastoses Auftragen von heller Farbe erzielt. In der Zeichnung sucht der Künstler mit längerem Pinselstrich die starkbeleuchteten Teile plastisch mit den Schattenpartien zu verbinden. Ähnliche Zeichnungstendenzen hat eine L. B. F. bezeichnete Federzeichnung im Berliner K. Kab., die vor einer in die Tiefe laufenden Ruinenkulisse den Ueberfall eines Ungeheuers (Minotaurus) auf Menschen zeigt. Durch Betonung einer festen Umrißlinie, durch Angabe der Muskeln, durch Lavierungen, durch Höhungen mit Weiß, gewinnen die Glieder der liegenden Menschen eine plastische Modellierung. Ähnlich sind die Zeichnungen „Kreuzaufrichtung" und „Dornenkrönung" im Amsterdamer K. Kab., „die Befreiung der Gefangenen" und „Joseph und seine Brüder" im Berliner K. Kab.

2. DIE VON BASSANO BEEINFLUSSTEN BILDER UM 1636.

Mit einem Bilde, die „Anbetung der Hirten" bezeichnet und 1636 datiert, in der Sammlung Dr. W. Barre in Bochum i. W. beginnt

[1]) Anthonie Palamedes 1601 in Delft geboren, trat 1621 in die Delfter Lukasgilde ein. — Auf die Möglichkeit von Beziehungen zwischen Anthonie Palamedes und L. Bramer wies Th. v. Frimmel in den Blättern für Gemäldekunde VII, p. 51 hin.

eine Gruppe von Gemälden, die alle einen deutlichen Einfluss der Kunst der Bassani (hauptsächlich des Jacopo Bassano der zweiten Periode) zeigen.

Es sind dies außer dem Gemälde: „Josephs Brüder bringen Jakob den blutigen Rock" in der Hamburger Kunsthalle, eine „Anbetung der Hirten" im Besitz des Verfassers, das Gegenstück hierzu eine „Anbetung der Könige", bezeichnet und 1636 datiert, im Besitz des Verfassers, eine „Anbetung der Könige" im Palais zu Pavlowsk, eine „Anbetung der Könige" in der Sammlung Matsvanszky in Wien. Alle diese Darstellungen bringen eine Gruppierung von Figuren um einen Hauptpunkt, d. h. eine Hauptperson, auf die sich die Blicke aller richten. Diese Hauptperson wird durch helle Lichtbestrahlung im Gegensatz zu dem Dämmerlicht der Umgebung noch besonders herausgehoben und es wird dadurch ein starker einheitlicher Zusammenschluß der Figuren erreicht. Die Figuren neigen sich überdies knieend und gebeugt zu dem Hauptpunkt hin oder eilen herbei.

Diese Kompositionsweise findet sich bei Jac. Bassano, besonders auf dessen „Anbetung der Hirten" (z. B. Hofmuseum in Wien, Museum in Bassano). Eine Reihe von Einzelheiten in Stellungen der Figuren Bramers oder deren Handlungen erinnern an Figuren Bassanos. So hebt z. B. Maria eine Windel auf dem Bilde bei Dr. Barre, den Bildern des Verfassers, dem in Pavlowsk, mit beiden Händen hoch, wie sie dies auf den Bassanos in Bassano, Dresden und Wien tut. Obwohl das Halten der Windel ikonographisch herkömmlich sein mag, so ist die ähnliche Art doch auffallend. Die Rückenfigur des knieenden Hirten auf der „Anbetung der Hirten" und der knieende König auf der „Anbetung der Könige", der Bilder im Besitze des Verfassers, erinnern an die knieenden Figuren Bassanos mit dem Rücken zum Beschauer. In der Kleidung der Hirten haben Bassano wie Bramer das um die Hüften geschlungene Tuch gemeinsam. Auch von einer Ähnlichkeit der Typen Bassanos und Bramers, z. B. der Maria, ließe sich sprechen.

Das Verhältnis der Figuren zur Landschaft ist bei Bramer[1])

[1]) Das hier Gesagte kann sich nicht auf die Bilder bei Dr. Barre, in der Hamburger Kunsthalle, in Pavlowsk beziehen, weil diese Darstellungen im Innnern einer Hütte spielen.

ein anderes wie bei Jac. Bassano. Bassano gibt große Figuren in einer Landschaft mit hochliegendem Horizont. Links und rechts bringt er, wie auch Bramer, zerfallene Gemäuer, Hütten oder Bäume an. Bramer setzt vor überwucherte hohe Ruinenkulissen, die wir schon früher bei den von Elsheimer beeinflußten Bildern sahen, kleine Figuren und räumt so den Kulissen, d. h. der Landschaft einen größeren Raum ein. Der Horizont der Landschaften Bramers ist tiefliegend. Das Verhältnis der Figuren zur Landschaft hat Bramer noch von Elsheimer übernommen, aber das Figürliche selbst und die Komposition sind von Bassano beeinflußt. Daneben haben noch die breite und in der Ferne wirkungsvolle Pinselführung, die starken Lichteffekte und das Kolorit Bassanos, auf Bramer Eindruck gemacht. So sind die breiten Pinselstriche, wie sie auf der „Anbetung der Hirten" Bramers (Besitz des Verfassers), im Lendentuche des Hirten, in der Windel des Christkindes und am Mantel der Maria vorkommen, sich kreuzend gemalt, wie wir sie auch bei Bassano und seiner Schule, besonders auf den kleinen Bildern, finden. Die Anhäufung von Gerät im Vordergrund findet sich auffällig auf den von Bassano beeinflußten Bildern Bramers. Ein Rotterdamer Künstler C. Saftleven bringt ähnliche Stilleben von ländlichem Gerät im Vordergrund seiner Bilder an und behandelt auch die Wiedergabe der Metallreflexe ähnlich wie Bramer (vgl. C. Saftleven, der Bauernstall, in der Dresdner Galerie, Nr. 1800).

Ein bezeichnetes Bild Bramers mit einer Darstellung, auf der oben der arme Lazarus von Engeln in den Schoß Abrahams getragen wird, während unten der reiche Prasser von Teufeln gepeinigt wird (Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien), muß nach der Zeichnung der Figuren, der Malweise, des dunkelgrünlichen Gesamttones in der gleichen Zeit entstanden sein, wie die soeben besprochenen Bilder. Die Haltung und Zeichnung des Aktes des Lazarus erinnert an die akademische Kunst der Bolognesen, die Bramer, der ja nach de Bie[1]) in Bologna sich aufgehalten hat, studiert haben wird. Ähnlich gezeichnete Engel finden sich auf dem Chorfresco mit der Trinitätsdarstellung von Domenico Fetti im Mantuaner Dom. Teufelsgestalten, wie auf dem Bild der Sammlung

[1]) C. de Bie, Het gulden cabinet 1661, p. 252.

Liechtenstein, in grünlicher Farbe mit roten Reflexlichtern finden wir auch bei dem Rotterdamer Künstler Cornelis Saftleven[1]) (vgl. dessen Bild Hiob von bösen Geistern geplagt, in der Gemäldegalerie in Karlsruhe Nr. 251).

Ein Zug der drei Könige von Bramer (Sammlung der Historical Society in New York) ist ein in Zeichnung, Malweise, Raumkomposition (soweit die Photographie bei Unkenntnis des Originals ein Urteil zuläßt), den besprochenen Bildern der Anbetungen der Hirten und Könige in Leipzig (Besitz des Verfassers) ähnliches Bild. Die Lichtbehandlung auf dem New Yorker Bild zeigt die Veränderungen, die Bramer in dieser Beziehung seit dem Bild der Sammlung Argutinsky durchgemacht hat. Das nächtliche Dunkel wird durch drei Fackeln erleuchtet, von denen zwei von Engeln, die den Königen voranschreiten, getragen werden, während ein darüber schwebender Engel die dritte hält. Die Fackeln beleuchten am stärksten die beiden Engel und den Fußboden vor ihnen, während die zwei Könige hinter den Engeln -- der dritte König steigt links im Hintergrund von einem Elephanten (?) — schwächer von vorn beleuchtet werden. Wie eingehend sich der Künstler mit seiner Vervollkommnung in der Wiedergabe des Lichtes und der Schattenwirkung befaßt haben muß, dafür legt das New Yorker Bild Zeugnis ab.

3. DIE WERKE VON 1637—1640.

Die Malweise, die schon auf den Bildern von 1636 (Anbetung der Hirten und der Könige im Besitz des Verfassers in Leipzig) — in Anlehnung an Bassano — im Gegensatz zu den Frühbildern in der Sammlung Argutinsky oder in Madrid eine nicht so pastos aufgetragene, beruhigtere wurde und dadurch auch feinere, weichere, natürlichere Übergänge zwischen Licht und Schatten erzeugte, ist auf dem Zuge der drei Könige in der Sammlung der Historical Society in New York eine ähnliche. Umso auffallender ist es, daß wir auf einer Verspottung Christi vom Jahre 1637 in der Gemäldegalerie in Dresden wieder eine ganz rohe, breite, fleckige Technik

[1]) Auch Dr. C. Hofstede de Groot, der mir für die vorliegende Arbeit die Benutzung seines Materials gestattete, notierte sich zu diesem Bild bei Liechtenstein: „Erinnert stark an Saftleven".

antreffen. Auch die Zeichnung der Figuren auf diesem Bilde ist grob. Das Licht ist grell, die Schatten schwärzlich, die Farben helles Rosa, Zinnoberrot, Gelb, Blau und Grün. Die rohe Art, wie der eine Kriegsknecht Christus die Dornenkrone aufs Haupt drückt, während ein zweiter mit grinsender Fratze auf den Rücken des Heilands schlägt, ist durch die Gesichter und Bewegungen ausdrucksvoll wiedergegeben und durch grelle Beleuchtung und auffallende Farben noch gesteigert.

Das Bild beweist, daß es Bramer bei seiner flüchtigen Zeichnung und groben Malweise, durch seinen flotten Strich und durch Übertreibung der Beleuchtung gelingt, dramatische Vorgänge lebendig wiederzugeben. Das beweist auch die bezeichnete Austreibung der Händler aus dem Tempel in der Sammlung der Gräfin Greppi-Belgiojoso in Mailand. Auf diesem Bild erzielt Bramer seine dramatische Wirkung, hauptsächlich durch die dunklen, zum Teil grell beleuchteten Gestalten, die sich von einem hellen Lichtschein des Grundes in heftiger Bewegung abheben. Eine ungedeutete biblische Darstellung (bezeichnet) im Reichsmuseum in Amsterdam, auf der ein Geistlicher einen am Boden liegenden Krieger vor einer Versammlung von Priestern schlägt, zeigt eine grelle, von links kommende Beleuchtung. Das Bild ist im übrigen im dunklen Ton, fast schwarz, gehalten, so daß durch das Licht eine gespensterhafte Stimmung hervorgerufen wird. Durch den Kampf wird das Dramatische effektvoll gesteigert.

Eine Darstellung mit der Judith, die in nächtlichem Dunkel bei Fackelschein auf einer Terrasse steht und dem unten versammelten Volke das Haupt des Holofernes zeigt (Sammlung P. Delaroff aus St. Petersburg, versteigert in Paris am 27. 5. 1914, Nr. 136), bringt die dramatische Größe des Augenblicks wirkungsvoll zum Ausdruck dadurch, daß der Hauptpunkt (Judith) der Szene grell beleuchtet und durch einen erhöhten Platz hervorgehoben wird. Die Gesten und Mienen der Zuschauer, die hohe hell beleuchtete Gestalt der Judith mit dem abgeschlagenen Haupt in der Rechten und dem blutigen Schwert in der Linken, der bewundernde Blick des Fackelträgers neben Judith helfen mit zur Steigerung des Seelischen.

Die räumliche Anordnung des Vordergrundes (Zuschauer rechts,

umgefallene Säule, Reliefbruchstück) gleicht den Bildern von 1636, wo Fässer und anderes Gerät zum Bildrand überleiten mußten, nur daß jetzt der kulissenmäßige Charakter nicht mehr so auffällt. Geschickter ist auch die Lichtverteilung, die Wirkung des Fackellichtes auf die Figuren, die in der Ferne herankommen.

In einem Rundtempel im Hintergrund hat der Künstler vielleicht Erinnerungen an den sog. Vestatempel auf dem Platz „Bocca della Verità" in Rom wiedergegeben. Aus dem Jahre 1639 stammt eine Anbetung der Könige in der Sammlung Semenoff in St. Petersburg. Das Bild zeigt die Figuren vor einer hohen Mauerarchitektur, die sich diagonal in die Tiefe des Bildes fortsetzt. Die Pinseltechnik der beleuchteten Stellen besteht, wie auch bei der soeben besprochenen Judith bei Delaroff, aus sich kreuzenden pastos aufgesetzten Strichen. Man kann dies auch schon auf der Photographie erkennen, z. B. an der Windel des Christkindes, auf der Anbetung der Könige, an der Schärpe der Judith oder dem Turban des köchertragenden Zuschauers. Eine Reihe von Bildern,[1]) auf denen sich Vorgänge in Innenräumen abspielen, sind roh in der Zeichnung. Sie haben eine fleckige Malweise, die der eben erwähnten sich kreuzenden Strichlage mitunter nahekommt. Durch Auftragen heller größerer Farbflächen wird versucht, das Objekt aus seiner Umgebung hervorzuheben und am Objekt selbst Wechselwirkungen zwischen Licht und Schatten zu erzeugen, die den stofflichen Charakter des dargestellten Gegenstandes herausbringen. Auf dem bezeichneten, nicht datierten Gemälde, „das Gebet König Salomos" in der Dresdener Gemäldegalerie zeigt sich dieser Versuch in dem blauen Mantel des Salomo.

Die Darstellung eines Innenraumes gibt Bramer durch eine Wand, die er durch Nischen, Pfeiler oder auch garnicht[2]) auflöst.

[1]) Es sind dies die Bilder: Beschneidung, Groningen, Provinzialmuseum; Beschneidung, Karlsruhe, Großherzogl. Galerie; Herodes befragt die Magier, Brüssel, Sammlung Baron Léon Janssen; Salomo bittet Gott um Weisheit, Dresden, Kgl. Gemäldegalerie; Königin von Saba vor Salomo, ebendort; Salome wird das Haupt des Johannes überbracht, Schloß Gaunoe bei Naestved, Sammlung Baron Reedtz-Thott; Thronender Fürst, Sammlung Jules Porgès, Paris.

[2]) In diesem Falle (Bild der Sammlung Baron Reedtz-Thott in Gaunoe) wird die Hinterwand durch Licht und Schatten belebt.

Vor diese Wand kommen die Figuren. Rechts und links wird der Übergang des Vordergrundes zur Hinterwand durch einen Thron, einen Altar, Säulen, um die ein Vorhang geschlungen ist, durch Vorhänge (Bild in der Sammlung Reedtz-Thott in Gaunoe) vermittelt.

Auch durch die Aufstellung von Prunkgefäßen,[1]) die Bramer mit spiegelnden Reflexlichtern auf seinen Bildern im Tempel anbringt, wird der Vordergrund staffiert.

In dem Bilde „die Königin von Saba vor Salomo" in der Dresdener Galerie zeigen sich Beeinflussungen venezianischer Kunst. Die Kompositionsweise kann eine Erinnerung an Tizians Tempelgang Mariae im Dogenpalast sein. Salomo sitzt rechts oben auf einem hohen Thron, während unten links die Königin von Saba und ihr Gefolge mit Geschenken knieen. An die leere Stelle der Treppenseite malte Tizian eine Eierfrau, Bramer einen Offizier, der seinen Kopf zu Salomo wendet. Die Treppenwange schmückt Bramer mit einem Relief (Opferszene vor einem Apollostandbild). Auch die Verwendung der Säulen zur Andeutung eines großen Raumes und der Vorhänge wird Bramer in Venedig gesehen und übernommen haben. Desgleichen wären die Baldachine und die Prunkgefäße auf venezianische Modelle zurückzuführen. Daß Zuschauer von einem Säulenpostament herabsehen, findet sich z. B. bei Veronese, auf dessen Hochzeit zu Kana im Louvre.

Das Raumproblem, d. h. die Wiedergabe eines Innenraumes, die den Künstler in den Bildern in Dresden, Karlsruhe und Brüssel (Sammlung Baron Janssen) beschäftigte, kommt in einem Gemälde Anfang der vierziger Jahre noch zu weiterer Ausbildung. Schon in der Karlsruher Beschneidung hatte der Künstler durch Angabe

[1]) Die Vorliebe für die Anhäufung und die kunstvolle Wiedergabe von metallenen Prunkstücken, deren Vorbilder und Anregungen in Venedig zu suchen sind, rühmt schon J. C. Weyermann, De Levensbeschryvingen I (1729) 393 und J. B. Descamps, la vie des peintres I (1753) 417. Dieser schreibt: „Il surpassoit ses contemporains en Italie á peindre des vases d'argent, d'or, de bronze ou de marbre. Une imitation servile n'a rien diminué de la touche legère, qu'il avoit acquise pour ce genre particulier." — Die Verwendung von Prunkgefäßen als Vordergrundstaffage findet sich bei älteren Künstlern wie Karel van Mander, Frans Francken II (1581—1642) (z. B. auf dessen 1629 datiertem Bild „Die Meere und die Erdteile huldigen dem Apollo" in der Oldenburger Galerie).

von Wölbungen, Nischen und einer Tür im Hintergrund den Versuch gemacht, von dem Raumschema: Hinterwand mit Verbindung nach dem Vordergrund durch Staffage an den Seiten, abzuweichen. Auf dem Gemälde, „der zwölfjährige Jesus im Tempel" in der Braunschweiger Galerie, bezeichnet und 164. (die letzte Zahl ist unkenntlich) datiert, sitzt Jesus im Halbkreis umgeben von Schriftgelehrten in einem hohen Tempelraume. Das Licht fällt von rechts ein, beleuchtet die Personengruppe grell und läßt den übrigen Raum in dämmrigem Halbdunkel, in dem man hochstrebende Pfeiler sieht, die sich oben in Wölbungen verlieren. Links in der Tempelwand sind Nischen mit Zuschauern angebracht. Der fleckige, olivenfarbene Ton ruft einen unbestimmten, verschwommenen, hohen Raumeindruck hervor. (Manche Stellen des Bildes sind allerdings stark restauriert.) Er ist dem Künstler aber wohl nur ein willkommenes Hilfsmittel gewesen, um sein Ungeschick in der Raumdarstellung zu verbergen und, ohne sich großer Unrichtigkeiten schuldig zu machen, doch einen hohen großen Tempelraum wiederzugeben.

Diese Raumdarstellung mit kleinen Figuren hat große Ähnlichkeit mit Bildern Rembrandts, wie der Simeon im Tempel von 1631 im Mauritshuis im Haag (Bode 44) oder mit dem Zinsgroschen von 1629 in der Sammlung Otto Beit in London. Das soll uns veranlassen, hier in einem Kapitel die Möglichkeit wechselseitiger Beziehungen zwischen Rembrandt und Bramer zu erörtern.

4. BRAMER UND REMBRANDT.

Bevor wir die Ergebnisse unserer Untersuchungen mitteilen, wollen wir die in der Literatur über diese Frage geäußerten Meinungen anführen. Es soll dadurch auf die stilkritischen Meinungen über Bramer in der Literatur überhaupt hingewiesen werden.

Im Tooneel der uitmunde Schilders van Europa en byzonderlyk van Nederland's Gravenhage 1752 p. 72 wird unter den Namen der Nachfolger und Nachahmer von Meistern, mit denen man sie leicht verwechseln kann, Bramer für Rembrandt genannt.

J. B. Descamps, la vie des peintres I (1753) 417 drückt sich

vorsichtig aus: „Sa couleur est naturelle et vigoureuse, c'est ce que a fait croire, qu'il étoit élève de Rimbrant."

A. J. D. Argensville im abrégé de la vie des plus fameux peintres III (1762) 117 schreibt z. B. in völliger historischer Unkenntnis: „Il voyagea dès l'age de huit ans et s'étant fortement attaché à l'histoire sous la conduite de Rembrand il passa en Italie etc." . . Bramer reiste 1614 (18 Jahre alt), und Rembrandts frühestes Werk ist aus dem Jahre 1627. Erstaunlich ist das historisch verständige Urteil C. L. v. Hagedorns in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig II (1762) 752 f. über Bramer, von dem er selbst zwei Bilder (vgl. Nr. 46 u. 157 unseres Gemälde-Kataloges) besaß. „Vermutlich entlehnte Rembrandt, wie Bramer seine Beleuchtungsart vom Correggio und Bassan und seine Tinten vom Titian oder vielmehr mit ihm um die Wette von der einfältigsten Natur, an der er sich begnügte. Allein Peter Lastman und Jacob Pinas waren schon seine Lehrmeister und Elzheimer des ersten Vorgänger gewesen."[1])

J. G. Grohmann im neuen biogr. Handwörterbuch I (1796) nennt Bramer einen Vorläufer Rembrandts.

J. D. Fiorillo in der Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden, Hannover III (1818) 107 f. teilt mit: „Wegen einer gewissen Lichtfülle, die er mit großer Kunst in seine Arbeiten zu bringen verstand, halten ihn einige für einen Schüler von Rembrandt."

C. H. Balkema in seiner Biographie des peintres flamands et hollandais, Gent 1844, hält die Komposition Bramers für rembrandtisch.

J. Smith in seinem Catalogue raisonné 1829—42, Bd. VII, p. 253 schreibt:

Although this painter was the senior of Rembrandt by twelve years, he is nevertheless, recorded to have been a pupil in his school. This statement is also supported by the similitary of his pictures in some respects to those of his master's; his shadows are broad and

[1]) Schon 1755 äußert sich Hagedorn in dem Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissements historiques sur un Cabinet (Hagedorns eigene Sammlung) et les Auteurs des Tableaux, Dresden, p. 10 u. 71 über Bramer in gleicher Weise. Mitteilung von Dr. K. K. Eberlein.

deep, and his lights concentrated; the forms, characters, and dresses of his figures are similar, and high lights are given with a free and sparkling touch; yet with these advantages they are vastly inferior to the works by Rembrandt, being exceedingly dark and thin in the shadows, feeble in the half tones, and meagre in execution. His subjects are chiefly confined to history, and his pictures are usually of a small or cabinet size.

Nagler in seinem Künstlerlexikon II (1835—52) 105, hält Bramer für einen Schüler und Nachahmer Rembrandts.

Waagen in Treasures of art in Great Britain 1854—57 II p. 119: Bramer sei einer der widerstrebenden unter Rembrandts Nachfolgern, der dessen Kunstweise in Ausartung zeigt.

W. Burger, les musées de la Hollande (1858—60) II p. 187 f., meint, Bramer habe von Rembrandt nur den äußeren Schein der Erfindungen und Gestalten nachgeahmt, seine Gestalten seien nur Drahtpuppen, die von einer fremden Hand krampfhaft aufgezogen wären.

C. Vosmaer, Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, La Haye 1877, p. 59, rechnet Bramer unter die Vorläufer Rembrandts in Anlehnung an Elsheimer und Honthorst, deren Licht- und Schattenbehandlung Rembrandt zur Vollendung brachte.

Gegen Vosmaer wendet sich H. Riegel in den Beiträgen zur niederl. Kunstgeschichte, Berlin II (1882) 217. Vosmaers Ansicht sei schon nicht mehr geschichtliche Tatsache, da man bis jetzt kein Bild von Bramer kenne, welches vor Rembrandts Auftreten entstanden wäre. Alle Bilder, die man von Bramer kenne, zeigten eine Beeinflussung durch Rembrandt, und deshalb sei es auch wieder richtig, ihn einen Nachahmer Rembrandts zu nennen.

In der Geschichte der Malerei von Woltmann-Woermann wird folgender Standpunkt eingenommen:

„Er (Bramer) erreicht, abgesehen von der Derbheit, eine dem Rembrandt und seiner Schule so ähnliche Wirkung[1]), daß der Uneingeweihte ihn beim ersten Anblick für einen besonders phan-

[1]) Woltmann-Woermann meinen hiermit wohl nur die Gemälde der 30er und Anfang der 40er Jahre, da sie andere schwerlich gekannt haben.

tastischen Schüler dieses Meisters halten möchte, dessen älterer von gleichen Voraussetzungen zu ähnlichen Folgerungen gelangender Vorgänger er vielmehr ist.“

Nach W. Bode, in den Studien zur Geschichte der holländ. Malerei 1883, p. 353 f., bilden Bramer, P. Lastman, Moeyaert, Poelenburgh und Breenbergh die eine oder andere Kunstweise Elsheimers einseitig oder oberflächlich aus. Historisch seien sie dadurch von Bedeutung, daß sie die Tradition von Elsheimers Auffassungsweise ins Holländische übertragen und dem großen Genie Rembrandt überlieferten. Radierungen Rembrandts, welche wegen ihrer Lichtwirkung zuweilen auf Elsheimers Einfluß zurückgeführt würden, namentlich verschiedene Nachtstücke seien doch zweifellos mehr in Anlehnung an holl. Nachfolger, wie namentlich Bramer, geschaffen. Elsheimers Weise sei Rembrandt aus zweiter Hand überliefert worden. Die eigentümliche Kompositionsweise innerhalb der Landschaft, seine Kostüme, seine naturgetreue genreartige Auffassung, seine rythmische Gruppierung, sowie selbst seine Motive durch Lastman, Pijnas und Swanenburgh, Elsheimers künstliche Beleuchtungsweise und tiefe Färbung dagegen mehr durch Bramer.

C. Hofstede de Groot in Houbraken und seine Groote Schouburgh, Haag 1893, p. 209, Anm. 2, schreibt bei Besprechung des Verhältnisses zwischen Rembrandt und Jan Pijnas:

„Was den beiden Künstlern gemeinsam war, ist zum Teil der ganzen Gruppe der von Elsheimer abhängigen Künstler eigen, z. T. geht es auf die Rückwirkung zurück, welche Rembrandts mächtiges Genie auf seine älteren Zeitgenossen: Lievens, Sal. Koninck, Nic. Moeyaert, Leon. Bramer, ja sogar auf seinen Lehrer Lastman ausübte. Diesem Einfluß unterlag auch Pijnas im letzten Jahrzehnt seines Lebens.“ (Pijnas machte also eine ähnliche Wandlung durch, wie wir sie auch bei Bramer in den vierziger Jahren feststellen.)

Wurzbach in seinem niederländischen Künstlerlexikon I (1906) 170, spricht sich gegen die Vorläuferschaft Bramers vor Rembrandt oder direkte Beziehungen Bramers zu Rembrandt aus.

„Er erinnert äußerlich an Rembrandt, ist aber weit entfernt von der Tiefe der Auffassung und von der gründlichen Durch-

bildung der Formen dieses Meisters. Er galt früher allgemein für einen Vorläufer Rembrandts, doch ist man[1]) von dieser Ansicht zurückgekommen, da es hier nichts vorzulaufen gab, sondern die ganze Richtung nur den Geschmacksanforderungen der damaligen Zeit entsprach. Früh datierte Bilder, welche seine Vorläuferschaft rechtfertigen könnten, sind bisher nirgends nachgewiesen und über seine Arbeiten in Italien ist nicht das Geringste bekannt. Daß er aber auch in keinen direkten Beziehungen zu Rembrandt gestanden hat, geht aus der vollkommen verschiedenen Technik und den undurchsichtigen Schatten hervor.[2]) Seine Beleuchtungseffekte erinnern an Rembrandt, sind aber künstlicher. Seine alten Männer- und Studien-Köpfe sind durchaus schematische Modellstudien ohne jene eigentümliche Charakteristik, welche Rembrandt zu Gebote stand."

W. R. Valentiner, Handzeichnungen altholländischer Genremaler 1907, p. 55, gibt folgende kurze Ausführungen: „Von den Italienern übernahm er die bewegte Geste der Spätrenaissance, die Kontrapostierung und die Rythmik in dem Vor- und Zurückbeugen der Gestalten[3]). Im Helldunkel scheint er die Wege Rembrandts zu suchen; aber die Nachahmung der italienischen Kellerlichtmaler wirkt noch stärker als sein eigenes neues Empfinden. Als er dann Rembrandt kennen lernte, übertrieb er dessen Stil ins Maßlose, wurde impressionistischer und vergaß, was er an Formengefühl in Italien in sich aufgenommen hatte. Schmale glitzernde Lichtstreifen kommen aus tiefem Dunkel; verzerrte Gestalten steigen auf und gebärden sich in heiligen Geschichten oder ernsten Allegorien wie Komödianten. Darin steht er fast einzig unter den Koloristen, daß ihm mit einer zunehmenden, malerischen und momentanen Wiedergabe das Interesse an dem Inhalt der Darstellung nicht abhanden kommt. Mit der Leichtigkeit der Ausführung wächst eher der Reichtum an Ideen. Er malt Historienbilder, religiöse Szenen, Allegorien

[1]) Wurzbach wird mit „man" wohl H. Riegels Ansicht, Beitr. zur niederl. Kstgesch., p. 45 meinen.

[2]) Wurzbach übersieht, daß Anfang der vierziger Jahre die Technik „rembrandtisch" und die Schatten durchsichtig werden.

[3]) Besonders die Darstellung im Tempel in Braunschweig drückt dies aus.

und Phantasien, Soldaten- und Gesellschaftsstücke und jedes Werk frappiert durch einen nie gesehenen Aufbau."

H. Jantzen, das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910 p. 137, weist bei der Besprechung des tonigen Einheitsraumes darauf hin, daß völlig unabhängig von Rembrandt die Maler in allen Teilen Hollands, etwa von der Mitte des dritten Jahrzehntes bis in das fünfte hinein, zu einer mehr oder minder eindringlichen Durchbildung des Helldunkels gelangten. Als besonders auffallendes Beispiel führt er die Stellung an, die L. Bramer in Delft mit seinen Bildern der dreißiger Jahre einnimmt.

Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde VI, 51 ff., hält Bramer nicht für einen Rembrandtisten. Bramer habe vielleicht in Delft schon als jüngerer Künstler, spätestens aber durch eine Italienreise seine Eigenart gefunden, ehe Rembrandt in Leiden zu seinem Helldunkel durchgedrungen war. Nach W. Stchavinsky, Februarheft der Starye Gody 1912, gehört Bramer die Priorität der Bramer und Rembrandt eigenen Manier, aber es sei nicht nachweisbar, daß Rembrandt sie von Bramer entlehnt habe.

C. Hofstede de Groot erwähnt im beschreibenden und kritischen Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, VI. Band (Rembrandt) 1915 p. 478, bei Besprechung der Schüler Rembrandts: „Besonders häufig gehen auch Werke von Leonard Bramer und Benjamin Cuyp unter Rembrandts Namen. Beide zeigen auch in der Tat eine Behandlung des Helldunkels, die eine bisher nicht nachgewiesene direkte Beeinflussung vermuten läßt."

Es werden also in der Literatur drei Ansichten ausgesprochen:

1. Bramer ist beeinflußt[1]) von Rembrandt (Descamps, Argensville, Fiorillo, Smith, Nagler, Waagen, Burger, H. Riegel, Valentiner).

[1]) Es kommt hauptsächlich die Beeinflussung im Lichtproblem in Frage. Die Komposition Bramers in den 30er Jahren ähnelt der Elsheimers, Fettis und der Venezianer. Von einer Beeinflussung Bramers durch Rembrandt bezüglich der Figurenanordnung und Raumgestaltung wird später die Rede sein.

2. Bramer war ein Vorläufer Rembrandts (insbesondere habe er Rembrandt das Lichtproblem übermittelt) (Grohmann, Vosmaer, Bode, Stchavinsky).
3. Bramer und Rembrandt gelangen unabhängig von einander zu denselben Resultaten, die von derselben Quelle (Italien) angeregt sind. (Hagedorn, Woltmann-Woermann, Jantzen, Frimmel.)

Zu der in Punkt 3 dargelegten Meinung sind in der Hauptsache auch wir auf Grund der Untersuchungen für diese Arbeit gelangt, nur müssen wir noch den Zusatz machen, daß Rembrandts frühe Werke um 1630 auf Bramers Werke, Anfang der vierziger Jahre, Einfluß gehabt haben. Worin diese Einwirkung bestand, davon soll sogleich die Rede sein. Zunächst soll betont werden, daß die Werke Bramers der dreißiger Jahre ohne Beeinflussung Rembrandts entstanden sind, daß sie aber auch keinen direkten Einfluß auf Rembrandt ausgeübt haben. Bramer hatte sich 1626 (Bild bei Bredius) schon mit dem Lichtproblem beschäftigt, als Rembrandt erst zu malen anfing. Bramer kam 1628 nach Holland zurück, Rembrandt hatte bereits in dem Geldwechsler von 1627 (Berlin) im Anschluß an Honthorst das Lichtproblem aufgegriffen. Allerdings ist Bramer unter den Künstlern, die das Lichtproblem von Italien nach den Niederlanden brachten und die Errungenschaften Elsheimers ihren Zeitgenossen übermittelten, mit an erster Stelle zu nennen. Es fehlt aber das positive Material, um zu behaupten, daß Bramer Rembrandt durch seine Helldunkelweise das Lichtproblem überbrachte, vielmehr ist G. Honthorst hierin die Priorität zuzusprechen.

Die frühen Werke Rembrandts um 1630, (z. B. „Simeon im Tempel" von 1631 im Haag, Mauritshuis, „Judas bringt die Silberlinge zurück", Paris, Sammlung Baron Schickler, „Der Zinsgroschen" in London, Sammlung Otto Beit), zeigen im Vergleich mit Werken Bramers (z. B. „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" in Braunschweig, „Christus vor Kaiphas" von 1643 in Augsburg), daß in der Anordnung der Figuren, in ihrem Verhältnis zueinander und zum Raume und in der Darstellung eines Tempelraumes die frühen Werke des um 11 Jahre jüngeren Rembrandt auf

den älteren Zeitgenossen (d. h. auf seine Werke um 1640) zurückgewirkt haben müssen.

Wie sehr sich diese Einwirkung in den Werken Bramers neben dieser äußerlichen Anordnung auch auf seelische Vertiefung, Änderung der Maltechnik (erst pastose Deckfarben und undurchsichtige Schatten, jetzt dünnerer Farbauftrag, glanzvolle Farben, bräunlicher Grund und durchsichtige Schatten) bemerkbar macht, wollen wir in der weiteren Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges Bramers betrachten.

5. DIE WERKE DER VIERZIGER JAHRE.

Das bezeichnete und 164 . datierte Gemälde „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" in Braunschweig zeigt neben der andersgearteten Figurenanordnung, halbkreisartig in einem hohen Tempelraume, auch eine andere Malweise wie die Bilder Ende der dreißiger Jahre (z. B. die Dresdener Bilder). Bei dem Farbauftrag der beleuchteten Gewandstellen des schreibenden Priesters rechts ist diese neue Malart zu beobachten. Die hellsten Stellen sind zwar noch mit Deckweiß aufgetragen, aber glatt zu vertreiben gesucht, so daß eine fettig glänzende, metallisch schimmernde Wirkung herauskommt. An dieses Braunschweiger Bild lassen sich nun wegen ihrer verwandten Malweise anschließen:

Eine „Händewaschung des Pilatus" in Hermannstadt, Museum Baron Bruckenthal, eine „Vertreibung der Hagar" in Hannover, Provinzialmuseum; eine „Darstellung im Tempel" in Philadelphia, Sammlung Mrs. Johnson.

Die Darstellung im Tempel in Philadelphia zeigt einen Lichteinfall von rechts oben in breitem Schein auf die Darstellungsgruppe, wie er sich auch auf den Bildern Bramers in Kijew, Gotha und der Versteigerung Schönlanck findet. Die Architektur des Tempelraumes wird rechts hell beleuchtet und ist grisailleartig gemalt.

Auf einer Darstellung im Tempel in New York in der Sammlung der Historical Society (als Rembrandt der Sammlung Horace Walpole gestochen), die nach ihrer Auffassung und Malweise in die gleiche Zeit wie das Bild in Philadelphia (also um 1640) gehört, ist

die Malweise an den von oben beleuchteten Gewandteilen auch auf der Photographie gut zu sehen. Das starke Gefältel wird in eckigen Zacken gebrochen. Der Grat wird in heller Farbe mit unruhiger Spitze gegen breitere schattierte Faltenabhänge herausgehoben. Durch kleine helle Parallelstriche wird die fleckige knittrige Art der Faltenabhänge verstärkt.

Neben dieser flotten, aber unsicheren Malweise zeigen dann die ungeschickten Handbewegungen des Priesters das schwache Zeichentalent des Künstlers. Eine in Komposition und Technik der New-Yorker Darstellung ganz ähnliche Zeichnung befindet sich im Museum Boymans in Rotterdam.

Die Wiedergabe eines Innenraumes hatte Bramer schon, wie wir sahen, in Bildern der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre (Brüssel, Baron Janssen, Dresden, Karlsruhe) beschäftigt. In diesen gab er den Raum in drei Zonen.

Die hinterste Zone bildete die hintere Wand des Raumes, die in meist olivenfarbenem undurchsichtigen Ton mit Aufhellungen gegeben war. An den Bildseiten gaben architektonische Elemente, Säulen, Pilaster, ein Altar, ein Thron oder ein Vorhang, die schon in der mittleren oder in der vorderen Zone lagen, eine Verbindung zu der Hinterwand ab. Die mittlere Zone war die Figurenzone, in der die Darstellungshandlung stattfand. Die vordere Zone schließlich zeigte Staffage von Gefäßen, Gerät, einen Tisch oder Vorhang. Auch eine einzelne Figur war mitunter angebracht, die sich silhouettenartig abhob (Königin von Saba in Dresden). Von vorn schräg in das Bild laufende Teile einer Säulenbasis oder eines Altars (Gebet König Salomos in Dresden) zeigten das Bestreben des Künstlers, die Zonen zu verbinden und eine Tiefenwirkung herbeizuführen. Dagegen bewirkten die undurchsichtigen Farben und Schatten eine Trennung der einzelnen Bildzonen.

Anfang der vierziger Jahre sehen wir in der Raumwiedergabe einen merkbaren Fortschritt. Schon die Beschneidung in Karlsruhe, dann der zwölfjährige Jesus im Tempel in Braunschweig, zeigen uns gewölbte hohe Tempelräume, in denen Figuren nicht schichtenweise hintereinander, sondern kreisförmig nebeneinander erscheinen. Die Figuren in diesem Raume sind gruppenweise zusammenge-

schlossen. Im Gegensatz dazu bringt ein Gemälde von 1643, „Christus vor Kaiphas“ in der Augsburger Galerie, die Figuren in einem lufterfüllten Raum nebeneinander ohne auffälligen äußeren Zusammenschluß. Weichere Übergänge der Lichter zu den Halbschatten, glattere Vertreibung der Farben, die jetzt dünner aufgetragen sind und aus sich heraus glänzen und leuchten, durchsichtige Schatten bewirken diese Räumlichkeit, d. h. diese Luftschichten der Figuren zwischen einander. Die Gesten sind nicht mehr so auffallend und ungeschickt, eine ruhigere Stimmung herrscht im Bilde. Eine Vertiefung des seelischen Empfindens kommt in diese Darstellung durch den Wegfall der komödiantenartigen Bewegungen. Für die Verinnerlichung des Ausdrucks der Empfindungen geben uns die Bilder der Allegorien der Eitelkeit und der Vergänglichkeit im Wiener Hofmuseum, die nach ihrer Anordnung, Raumauffassung, Lichtbehandlung und sorgfältigen Malweise, sowie auch nach ihrem bräunlichen Gesamtton Anfang der vierziger Jahre entstanden sein müssen, weitere Beispiele.

Die Darstellung einer Allegorie der Eitelkeit oder der Vergänglichkeit war in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schon in dem zweiten oder dritten Jahrzehnt nichts Ungewöhnliches. Besonders in Leiden gab es Spezialisten für Vanitasdarstellungen. Künstler, wie Pieter Potter, Herman[1]) und Pieter[2]) Steenwyck. Jaques de Claeuw, malten solche Darstellungen, auf denen sich Bücher, Musikinstrumente, Notenbücher, Spielkarten, ein Globus, ein Totenschädel neben zerbrochenem Geschirr, abgebrannten Kerzen, einer zerbrochenen Tonpfeife, finden. Gewöhnlich sind diese Gegenstände fein säuberlich angeordnet, ähnlich wie die Stilleben des Pieter Claesz oder des W. C. Heda. Ein Zettel mit einer Inschrift macht den Beschauer besonders auf die allegorische Bedeutung des Stillebens aufmerksam. Auf Bramers „Allegorie der Vergänglichkeit“ in Wien sitzt ein Totengerippe lachend mit einem Totenschädel in der Hand vor einem Tisch, der mit Gerät und Büchern bedeckt ist. Ein alter Mann steht links hinter dem Tische und liest einen

[1]) Herman Steenwijck lebte 1644 in Delft.

[2]) Pieter Steenwijck war 1642 in der Delfter Lukasgilde.

Zettel, auf dem „memento mori“ aufgeschrieben ist. Der Künstler hätte diese Erklärung nicht noch zu geben brauchen. Er hat sich wohl an die herkömmliche Sitte der Aufschrift gehalten.

Auf der anderen Wiener Allegorie bringt Bramer die Eitelkeit durch eine Person, die sich vor einem Spiegel mit einer Kette schmückt, zum Ausdruck. Eine zweite Figur steht in dunklem Gewande, hochaufgerichtet hinter einem mit Prunkgerät und Musikinstrumenten bedeckten Tisch, schlägt die Laute und singt mit seltsam starren Blick. Eine mächtige Baßgeige lehnt rechts, das Bild abschließend, wie eine menschliche Gestalt.

In größeren Dimensionen, auf Leinwand, 126×141 malte unser Künstler 1642 ein bezeichnetes und datiertes Gemälde „Die Verleugnung des Petrus“, jetzt im Reichsmuseum in Amsterdam. Fast dreiviertel des Bildes füllen zwei Figuren im Vordergrund, zwei Soldaten, die an einem Steintisch Karten spielen. Der eine leuchtet mit einer Kerze, der andere sitzt rechts auf einem Stein und hält Karten in den Händen. Seinen Kopf wendet er nach der Figurengruppe hinter dem Tisch. Dort steht Petrus mit einer Magd und einem Knecht und verleugnet den Herrn. Der Augenpunkt des Bildes liegt sehr tief. Dadurch, daß der linke Soldat das Licht niedrig hält, sind die Figuren von unten beleuchtet. Die linke Hand und die Barettfeder des linken und die Vorderseiten der beiden Soldaten sind hell von unten beschienen. Die Gruppe hinter dem Tisch ist nur durch schwachen Kerzenschein mit Streiflichtern erhellt. Das einseitige Beleuchten der großen Vordergrundfiguren ruft eine starke Räumlichkeit hervor. Dieselben Wirkungen beabsichtigte Gerard Honthorst mit seinen Rückenfiguren vor einer verdeckten Lichtquelle. An G. Honthorst, oder vielmehr an Caravaggio und dessen Nachahmer, erinnern auch im Kostüm die großen Figuren der Soldaten.

Die Verwendung der großen Figuren, des Motives von spielenden Soldaten muß Bramer von Caravaggionachahmern in Italien oder von caravaggesken Werken des G. Honthorst übernommen haben.

Die Gruppe, Petrus, die Magd und der Kriegsknecht hinter dem Steintisch ist dem Künstler nicht geglückt. Sie wirkt nicht wie eine Gruppe von stehenden Figuren hinter einem Tisch, sondern

wie ein Relief, das auf den Steintisch aufgesetzt ist. Die reliefartige Wirkung wird durch grisaillenartige Malweise noch verstärkt. Das große Format des Bildes zeigt die Schwächen des Künstlers, besonders die ungeschickten Gesten, vergrößert. Ganz ähnliche Gemälde, auch größeren Formates, mit tiefliegendem Augenpunkt, flacher Räumlichkeit, langen Figuren in ungeschickter Bewegung, die das ganze Bild füllen, sind der verlorene Sohn (bez.) in der Sammlung Siegfried Salz in Berlin und die Händewaschung des Pilatus im Ferdinandeum in Innsbruck (als Rembrandtschule). In der Lichtbehandlung verwendet Bramer nicht das Kellerlicht Caravaggios, sondern wie G. Honthorst und wie Domenico Fetti (auf dem Bild der verlorene Groschen in der Dresdener Gemälde-Galerie Nr. 418) künstliche Lichtquellen.

In die Zeit um 1642 gehört auch eine flotte Zeichnung, eine musizierende Gesellschaft im Berliner K. Kab. Die Anordnung der Figuren, besonders der beiden Musikanten vor dem Tische, ihre Körperstellungen und Bewegungsrichtungen, die Ausfüllung der verfügbaren Fläche mit Figuren, der tiefliegende Augenpunkt, verraten die gleiche Entstehungszeit wie die Amsterdamer Verleugnung Petri von 1642. Die Linienführung auf dieser Zeichnung ist sehr flott, dabei durchaus nicht ungeschickt im Effekt der Bewegungen, wie dies auf den Gemälden der Fall war. Mit gebogenem, plötzlich spitz zulaufendem Strich sind die Formen fest und rundlich gegeben, ihre plastische Wirkung wird noch durch effektvoll lavierte Schatten erhöht. Räumliche Wirkung ist durch Höhenunterschiede, durch Bildschichten, die ein in die Tiefe geführter Arm verbindet, versucht. In Komposition, Kostüm, Stellung und Auffassung zeigen sich wieder, wie auch bei dem Amsterdamer Bild, die Beziehungen zu Caravaggios lebensgroßen Halb- oder Kniefigurenbildern, wie sie Manfredi, G. Honthorst, Th. Rombouts, Jan van Bylert, Hendrik Terbruggen sich zum Vorbild nahmen.

In diesem caravaggesken Stil sind eine Anzahl Zeichnungen oft sehr flüchtig und derb, aber doch effektvoll und flott gezeichnet, so z. B. die Kriegsknechte, die um den Rock Christi würfeln (Berlin K. Kab.), Zeichnungen mit würfelnden Soldaten (Handzeichnungensammlung des Leipziger Städt. Museum), Bacchus bestraft die See-

räuber (Bremer Kunsthalle), die Werke der Barmherzigkeit (bei Buchhändler J. Meynial in Paris) usw.

Neben diesen caravaggesken großfigurigen Werken zeigen andere Bilder, meist Beschneidungen, Darstellungen im Tempel, in den Typen der Figurenanordnung Erinnerungen an italienische Künstler wie Paolo Veronese, Paolo Farinato (1522—1606). So z. B. das L. B. bezeichnete Bild

Simeon im Tempel in der Braunschweiger Galerie; Beschneidungen im Gothaer Museum, auf der Versteigerung Schönlanck in Berlin am 28. April 1896, Nr. 21, in der Sammlung Chanenko in Kiew.

Die stärksten italienischen Erinnerungen zeigt die Braunschweiger Darstelluug im Tempel in Stellungen und Typen. Die Bolognesen und Veronesen lugen, wie Riegel[1]) sagt, hervor. Daß durch die Unauffälligkeit der Gesten, durch eine Individualisierung des Gesichtsausdruckes eine Vertiefung des seelischen Gehaltes in den vierziger Jahren eintritt, versuchten wir schon bei der Besprechung des Augsburger Bildes von 1643 darzulegen.

Die Figuren sind über das ganze Bild verteilt. Durch räumlich hintereinander stehende Personen, durch plastisches Herausheben der Hauptgruppen vom Hintergrund, der mit kleinen Figuren gefüllt ist, erzielt Bramer Raumwirkung ohne Raumandeutung durch Architekturteile. Die Säulenarchitekturen des Veronese führt Bramer nicht aus. Er gibt nur im Hintergrund auf dem Braunschweiger Simeon im Tempel die Andeutung eines Säulenpostamentes.

Durch Niveauunterschiede, durch höher gelegene Altarplätze, kommt eine Auf- und Niederbewegung in die Figuren, die ihrerseits wieder größere Deutlichkeiten im Räumlichen bewirkt. Das Licht fällt in breiten Streifen von links oben ein und teilt diagonal die Bilder in eine hellere und dunklere Hälfte ein.

Seine Reflexe, d. h. die starken Schlaglichter, behält Bramer bei, besonders auf dem prunkvollen Metallgerät, das auf den Bildern der Beschneidungen nie fehlt. Die Malweise ist jetzt eine sorgfältigere, vertriebenere. Die Übergänge von den blitzenden

[1]) H. Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte II (1882) 219.

Lichtern zu den Schatten sind allmählicher und weicher. Das Licht wird jetzt nicht mehr wie in den dreißiger Jahren grell auf die Gegenstände geworfen, sondern geht schimmernd von ihnen aus.

Der starke italienische caravaggeske und veroneseartige Einfluß, den die soeben erwähnten Werke zeigen, lassen die Vermutung aufkommen, daß Bramer um 1640 eine zweite Studienreise nach Italien unternommen hat. Wir erwähnten diese Möglichkeit bereits p. 5 in der Biographie. 1634 bis 1643 ist Bramer nicht urkundlich in Holland erwähnt, und es kann deshalb in diese Zeit ein zweiter italienischer Aufenthalt fallen, dessen Resultate die italienischen Elemente der Werke der dreißiger und vierziger Jahre sein können.

Der Stil der Zeichnungen aus der Mitte der vierziger Jahre ist in der bezeichneten und 1646 datierten Illustrationszeichnungsfolge zu den „Drie Bouken van Lasarus van Tormes“ im K. Kab. in München überliefert.

Mit außerordentlich flottem Strich ist die Kontur gezeichnet. Durch Druck der Feder wird eine kräftige Linie hingesetzt oder die Form durch einen eckigen Haken begrenzt. Weiße parallele Bisterstriche treten als Lichter auf und kontrastieren zu der dunklen Tusche, besonders zu den kleinen, fleckigen, aber dichten Schatten. Diese technischen Mittel erzeugen zusammen mit der flotten Zeichnung plastischen Effekt. Sie verdecken auch die großen Schwächen der Zeichnung, die ungeschickten Funktionen der Hände, das schlechte Stehen der Figuren, die jetzt noch normale, eher etwas gedrungene Proportionen haben, später in den fünfziger Jahren aber übermäßig lang werden und kleine Köpfe tragen. Der Ausdruck ist in den Zeichnungen der Lazarusfolge den Szenen entsprechend sehr lebhaft.

Denselben Stil zeigen Blätter wie die lagernden Frauen im Dresdener K. Kab. oder die Salbung Davids ebendort, ferner „Das große neue Testament“, eine Folge von 72 Zeichnungen in der Bremer Kunsthalle. Eine allegorische Zeichnung mit der Aufschrift „Elk heeft syn eygen pop“ (jeder hat seine Marotte) gehört auch in die zweite Hälfte der vierziger Jahre, da sie den kurzen festen Strich, die eckige Konturbegrenzung, die Faltengebung, wie die 1646 datierte Lasarus van Tormesfolge zeigt. Die Zeichnung erinnert in der Auffassung eines „Nahraumbildes“ (eine Frau sitzt

mit dem Rücken zum Beschauer an einem Tisch) an die zeitlich später fallenden Nahraumbilder des Vermeer van Delft.

Welche Resultate unser Künstler erreichen kann, wenn er ruhig und ausführlich zeichnet, überliefert uns ein Blatt „Judas bringt die Silberlinge zurück" im Amsterdamer K. Kab. Die Zeichnung wirkt mit den eckigen Figurenumrissen und durch die scharfen Falten sehr plastisch. Die Personen scheinen wie aus Holz geschnitzt.

In die Zeit zwischen 1645 und 1650 fällt die Entstehung des Skizzenbuches im Amsterdamer Kupferstichkabinett, das Nachzeichnungen Bramers nach Gemälden anderer Meister des 17. Jahrhunderts enthält.

Die Blätter zeigen den flotten, geschwungenen, schwarzen Kreidestrich, der oft mit spitzer Ecke die Form abschließt und durch stärkeren Druck dunkelfleckige Schatten bewirkt, die mitunter nur als kleine schwarze Pünktchen gegeben sind. Neben der Überlieferung nicht erhaltener Gemälde anderer Meister[1]) hat das Album für uns auch noch deshalb besonderes Interesse, weil wir aus ihm wissen, daß Bramer mit den Werken dieser und jener Künstler (wie z. B. G. Honthorst, P. van Laer, P. Lastman, J. Lievens, A. Palamedes, C. Saftleven, J. B. Weenix) nähere Bekanntschaft gemacht hat.

Aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre ist uns nur ein datiertes Gemälde von 1647 „Krösus zeigt dem Solon seine Schätze", im Besitze von Dr. F. Hock in Wien, erhalten. Krösus sitzt in einem großen zweigeschossigen Saal auf einem hohen Thron. Dieser ist auf zwei Terrassen, einer breiteren unteren und einer kleineren oberen, aufgebaut. Vorn und von der Seite führen Treppen hinauf, auf denen sich das Gefolge und Zuschauer bewegen.

Solon steht auf der unteren Terrasse vor dem Thron des Krösus. Zu seinen Füssen liegen Kostbarkeiten.

Die Komposition steigt von links nach rechts treppenförmig an, erhält einen ersten Ruhepunkt in der hochaufgerichteten, ein-

[1]) Über die kunstgeschichtliche Ausbeute dieses Skizzenbuches vgl. E. W. Moes in Oud Holland XIII (1895) 182, und ebendort C. Hofstede de Groot, p. 238, der zuerst die Autorschaft Bramers feststellte.

fach gekleideten Gestalt des Solon und steigt dann weiter hinauf. um in Krösus, der reich gekleidet unter einem Baldachin mit ausgebreiteten Armen und pathetischen Handbewegungen thront, ihren Abschluß zu finden. Der Anordnung der Figuren entspricht der architektonische Unterbau.

Links steigt die erste Treppe an, auf der drei Soldaten in verschieden hohen Stellungen stehen. Auf der ersten Terrasse macht die steigende Bewegung Halt. Dort steht Solon. Den Übergang zur zweiten Terrasse verbinden die auf den Stufen liegenden Kostbarkeiten und die Personen des Gefolges. Den Abschluß des architektonischen Aufbaues zeigt die Lehne des Thrones, die in einer Volute ausschwingt. Krösus verleiht dem Höhepunkt der figürlichen Komposition durch eine alles beherrschende Geste Betonung.

Die Komposition beweist uns, daß Bramer, der in seinen Werken der ersten Hälfte der vierziger Jahre eine Stilwandlung in Komposition, Lichtbehandlung und Malweise gegenüber den dreißiger Jahren zeigte, in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre zu einer ansteigenden subordinierenden Kompositionsweise gelangt. Die Werke der dreißiger Jahre hatten zwar auch eine subordinierende Kompositionsweise. Bei ihnen war es aber das Licht, das durch seine Konzentration auf die Hauptstelle des Bildes diese Unterordnung der übrigen Bildteile herbeiführte. Jetzt ist es die Gesamtanlage der dargestellten Sache, die diese Subordination in der Hauptsache herbeiführt.

Der starke Eindruck eines lufterfüllten Raumes, der sich schon in dem „Christus vor Kaiphas“ von 1643 in Augsburg zeigte, wird 1647 noch gesteigert. Perspektivisch bewirken dies der Fließenfußboden, die Treppe rechts vorn, die Armbewegungen des Krösus, in Verbindung mit dem stimmungsvollen Licht, das nicht mehr die starken Gegensätze der dreißiger Jahre hervorruft. Es erfüllt jetzt in weichen Übergängen und bei durchsichtigen Schattentönen den Raum, nur hier und da leuchtet es schimmernd auf. Bei den Umrissen der Gestalten, die gegen das Licht stehen, ist dieses Aufblitzen von Lichtstreifen und das Übergehen in durchsichtigen Schatten zum dämmrigen Halbdunkel zu beobachten. Es ist diese

Lichtbehandlung das Ergebnis der weiter ausgebildeten Lichtstudien, wie sie Gerard Honthorst zuerst mit seinen vor die Lichtquelle gesetzten Gestalten versuchte.

Daß Werke Rembrandts, wie die „Nachtwache“ von 1642 oder „Christus und die Ehebrecherin“ von 1644 in der Londoner Nationalgalerie, Bramer in der Lichtbehandlung des Bildes von 1647 entscheidend beeinflußt haben, ist nicht anzunehmen, da deren Lichtbehandlung mehr auf die Gegenstände geworfenes festes Licht als von den Gegenständen ausgehendes schimmerndes Licht zeigen. Erst Bilder Rembrandts der fünfziger Jahre, wie das Bildnis des Nicolaes Bruyningh von 1652 in Cassel, David spielt vor Saul die Harfe in der Kgl. Galerie im Haag, haben ein herausleuchtendes Licht, wie es Bramer in dem Bild von 1647 gibt. Bramers Malweise auf diesem Bild der Sammlung Dr. Hock hat sich noch mehr beruhigt als Ende der dreißiger Jahre. Die Farbe ist dünner aufgetragen und nur an den hellsten Stellen der Lichter finden wir noch ein wenig pastose Farbe.

Wir möchten an dieser Stelle auch auf gewisse Ähnlichkeiten hinweisen, die das Gemälde Bramers von 1647 bei Dr. Hock in Wien mit Werken des Nic. Knupfer hat, die auch in dieser Zeit entstanden sind. Die üppige Frau neben Krösus auf dem Wiener Bild Bramers erinnert an den Frauentypus Knupfers, den z. B. das Bildnis seiner Familie (Dresdener Kgl. Galerie) zeigt. Auch auf Knupfers „Entführung der Fortuna“ in der Kgl. Galerie zu Kopenhagen ist eine Frauengestalt mit vollem runden Gesicht, nach oben blickenden Augen, deren Pupillen sehr groß sind und die den für Knupfer eigentümlichen schwimmenden Blick haben. Die Knaben auf Bramers Wiener Bild am Throne des Krösus und auf Bramers „Götzenopfer Salomos“ von 1654 im Amsterdamer Reichsmuseum erinnern an den Knupferschen Kindertypus (vgl. Dresdener Familienbild).

Eine Kopie oder Replik des Bildes von Bramer „Krösus zeigt dem Solon seine Schätze“ der Sammlung Dr. Hock in Wien befindet sich in einer Privatsammlung Clas Tamm in Schweden und ist falsch N. Knipper bezeichnet. Man ersieht aus dieser falschen Zuschreibung, wie nah sich die Kunst der beiden Maler in diesem

Bilde berührt. Beide schufen zu gleicher Zeit auf ungefähr denselben Grundlagen ihre Werke. Was Knupfer grundsätzlich von Bramer unterscheidet, ist seine kältere Farbenskala, seine bessere Zeichnung, sorgfältigere Malweise und größere Helligkeit in den Bildern. Knupfers Gestalten sind proportionierter als die Bramers, meist haben sie ein volles rundes Gesicht. Bramers Figuren sind unverhältnismäßig lang und haben kleine Köpfe.

„Die Jagd nach dem Glück“ (das sogen. Contento) im Schweriner Museum, die gleiche Darstellung in der Münchener alten Pinakothek, zeigen in ihrer Komposition und in ihren Figuren, daß Knupfer von Werken A. Elsheimers lernte. Das Bild Knupfers in der Casseler Galerie „Werke der Barmherzigkeit“ erinnert an die Kunst Pieter van Laers. Das Hauptschema der Komposition, an der einen Seite eine Architekturkulisse, auf der anderen Seite den Ausblick auf helle, weite Ferne, Gebäude und Ruinen (römische Phantasiearchitekturen), sahen wir auch auf Bramers Bildern von 1630 in Madrid (Prado).

Bramers Stil um 1647 zeigt in Raumwirkung, Lichtbehandlung, Malweise und Ausdruck auch das kleine Gemälde „Eine kranke Frau“ im Städt. Museum in Bamberg. Die beiden Trauungsdarstellungen der Akademie in Venedig sind, obwohl etwas roher in der Zeichnung und fleckiger in der Malweise, hier chronologisch einzureihen.

Wenn man von einem Höhepunkt der Kunst Bramers sprechen will, so muß man ein Gemälde wie das von 1647 der Sammlung Dr. Hock dafür erklären.

In seiner räumlichen Entwicklung ist Bramer etwa dem P. de Hoogh zu vergleichen, nur daß dieser darin noch vollkommener wird. Seine Werke mit entwickelter Räumlichkeit fallen auch später als 1647.

Die Entwicklung der Komposition zu pathetischer Auffassung und theatralischem Aufbau zeigt sich in den fünfziger und sechziger Jahren bei vielen holländischen Künstlern, wie z. B. Govert Flinck, Ferdinand Bol, Jakob A. Backer, Jan Steen, Nic. Maes.

Vor 1649 muß ein Selbstbildnis Bramers entstanden sein, das uns nur im Stich von Anton van der Does überliefert und von

Jan Meyssens 1649 in „Image de divers hommes d'esprit sublime“ veröffentlicht worden ist. Es ist eine Halbfigur, ein viertel nach rechts gewandt, den Kopf zum Beschauer gerichtet, die Linke auf die Brust gelegt, den rechten Arm, über den der Mantel geschlagen ist, in die Seite gestemmt. Auf dem Kopf sitzt etwas keck seitlich ein hoher breitrandiger Schlapphut, unter dem lockiges Haar hervorsieht. Das volle runde Gesicht wird durch den Hut bis über die Augen beschattet. Er trägt einen Schnurrbart und eine Fliege. Ein heller Kragen liegt auf einem dunklen Gewand.

Nach diesem Bildnis, auf das alle späteren Porträtdarstellungen Bramers zurückgehen, muß Bramer ein heiterer, lebensfroher Mensch gewesen sein.

Von anderen Bildnissen, deren mehrere auf Versteigerungen erwähnt werden (vgl. Nr. 304—314 des Gemäldekataloges), kennen wir nur nach der Photographie einen bärtigen Mann im Lehnstuhl (Besitz des Fürsten Fugger-Babenhausen auf Schloß Babenhausen).

Das Bild ist 1643 datiert, erinnert etwas in der Auffassung an das Castiglionebildnis Raffaels im Louvre und an die darnach entstandenen Selbstbildnisse Rembrandts, die Radierung von 1639 (Bartsch Nr. 21) und das Gemälde in der Londoner Nationalgalerie von 1640 (Bode Nr. 256). Auch der sogenannte Ariost Tizians, eine männliche Halbfigur nach links,[1]) im Palazzo Spada in Rom, zeigt die gleiche Porträtauffassung. Bramer kann also diese Auffassung ebenso bei irgend einem italienischen Künstler gesehen haben und braucht nicht von Rembrandt angeregt worden zu sein.

6. DIE SPÄTWERKE DER FÜNFZIGER UND SECHZIGER JAHRE.

In das Jahr 1653 fallen die Freskogemälde im Hausgang des Nachbars Anthony van Bronchorst, die uns nicht erhalten sind.

1654 ist ein mit dem Namen bezeichnetes Gemälde datiert, das sich im Reichsmuseum zu Amsterdam befindet und eine Opferung an Jupiter darstellt.

[1]) Photographie Alinari 28936.

Das Bild steigt in der Komposition ebenso an, wie das Gemälde „Krösus zeigt Solon seine Schätze" (von 1647 bei Dr. Hock in Wien).

Die Opferszene findet im Freien vor einer Ruinenkulisse statt. Rechts ist ein Ausblick auf Personen und Ruinen im Hintergrund. Das Tageslicht fällt z. T. von links, hinter dem Götzenbild, durch einen Vorhang auf Salomo, die Priester und das Gefolge, z. T. kommt es von links oben.

Die Malweise ist noch vertriebener als auf dem Bild von 1647, ja sie wird jetzt teilweise glatt. Es kommt in der Behandlung der Stoffe zu einer Seidenmalerei, wie sie sich bei vielen holländischen Künstlern um die Jahrhundertmitte findet (z. B. auf dem Bild der Familie Willem van Kerckhoven aus dem Jahre 1652 von Jan Mytens im städt. Museum im Haag).

Die frühere Malweise Bramers zeigt sich jedoch noch an einzelnen Stellen, so in der fleckigen Wiedergabe der Gesichter, in den Lichtreflexen auf dem Metallgerät, auf dem Teppich vorn links und in den Figuren des Mittel- und Hintergrundes, die auch die Zeichnungsweise Bramers (z. B. in der Bewegung) haben. Die übermäßig langen Gestalten mit den kleinen Köpfen finden wir in späteren Werken Bramers, so z. B. in den Illustrationszeichnungen zu Quevedos Spaensche Dromen von 1659 im Münchener K. Kab. oder in den Zeichnungen über das Leben Alexanders des Großen im Amsterdamer K. Kab., der 1669 datierten und bezeichneten Aquarellzeichnung mit der Himmelfahrt Christi (Braunschweig) wieder.

Die Farben, wie wir in einem späteren Kapitel noch näher darlegen, sind jetzt blau, graublau, rot, grün, gelb und silbergrau.

Die Kunstweise Bramers erlebt einen Wandlungsprozeß, wie er sich in der ganzen Rembrandt-Schule (mit wenig Ausnahmen) in den fünfziger Jahren zeigt. So sagt Houbraken in der grooten Schouburgh II (1719), 21, z. B. über Govert Flinck, daß er sich Rembrandts Weise abgewöhnt habe, da durch Einführung italienischer Kunstwerke[1]) die helle Malweise wieder üblich wurde.

Dieser Wandlungsprozeß um 1650 in der holländischen Malerei geht zum größten Teil auf den Einfluß der vlämischen Kunst

[1]) Houbraken nennt diese „wahre Kunstwerke" im Gegensatz zu den Helldunkelmalereien Rembrandts und seiner Schule.

zurück. Besonders in der Monumentalmalerei zeigt sich dieser vlämische Einfluß, da die holländische Kunst, abgesehen von Rembrandts Gemälde für das Amsterdamer Rathaus und der Kunst der Utrechter Schule, die ihrerseits aber von Italien abhängig ist, keine eigene Entwicklung zu einer Monumentalmalerei hat. So kam es, daß zur Ausschmückung des Huis ten Bosch von Amalia von Solms, der Gemahlin des Prinzen Friedrich Heinrich, auch vlämische Künstler, Jacob Jordaens und van Thulden neben G. Honthorst, P. de Grebber, Salomon de Bray und Cesar van Everdingen berufen wurden.

Das Amsterdamer Bild Bramers von 1654 ist ein von der Utrechter Schule oder vielmehr von der vlämischen, akademischen, monumentalen Richtung, die ihrerseits von der italienischen Kunst ausging, beeinflußtes Gemälde. Dies zeigen neben der hellen Malweise und den bunten Farben auch der theatralische Aufbau und die Vorliebe für prächtige, gebauschte Gewänder. Dieses Gemälde ist nun unserem Künstler von C. Hofstede de Groot in Oud Holland XIX (1901), 135 und XXII (1904), 37, wegen der abweichenden Malweise abgesprochen worden. Die Signatur liest Hofstede de Groot für L. Bramier und hält sie für abweichend der gewöhnlichen Bezeichnungsweise L. Bramers.

Gewiß signiert Bramer bis 1646 anders wie die Signatur auf dem Bild von 1654. Aber auf dem 1647 datierten Bild bei Dr. Hock in Wien, in der Unterschrift seines Testamentes vom 28. 6. 1649, in der Unterschrift des Vertrages mit Anthony van Bronchorst vom 4. 2. 1653 und in der Bezeichnung von 1659 der Illustrationszeichnungen zu Quevedos Spaensche Dromen im Münchener K. Kab., findet sich derselbe Schriftcharakter[1]), wie in der Bezeichnung des Amsterdamer Bildes von 1654, so daß wir die Signatur für eine eigenhändige Bramers halten.

Nach dem dargelegten Entwicklungsprozeß, wie er sich in Bramers Kunstweise in den vierziger Jahren vollzieht (im Gegensatz zu den dreißiger Jahren), kann uns die Malweise Bramers in

[1]) Vgl. hierzu das Faksimile-Verzeichnis der Unterschriften des Künstlers, die wir in der Buchausgabe (im Gemäldekatalog) zusammengestellt haben.

dem Amsterdamer Bild von 1654 nicht mehr so abweichend erscheinen.

Andere Gemälde Bramers aus den fünfziger Jahren, mit denen sich das Amsterdamer Bild von 1654 vergleichen ließe, sind nicht erhalten. Solange nicht solche Gemälde Bramers zum Vorschein kommen, die seine Autorschaft an dem Amsterdamer Bild von 1654 widerlegen, müssen wir dies Bild für ein Werk unseres Künstlers halten.

1656 malt Bramer Freskogemälde im Gartenhaus des Gemeindelandhauses in Delft, die heute nicht mehr vorhanden sind.

Aus dem Jahre 1656 sollen nach Angabe von Chr. Kramm[1]) die Illustrationen Bramers zu Till Eulenspiegel in der Bremer Kunsthalle stammen. Sie sind flott, aber flüchtig in vielen kleinen Strichen gezeichnet. Viele Höhungen von weißer Farbe steigern den Lichteffekt, die Plastik und die Dramatik der meist bewegten Szenen. Die Bewegung ist trotz mancher Flüchtigkeitsschwächen wirkungsvoll wiedergegeben. Die Perspektive ist oft unrichtig. Gleiche Schwächen in Perspektive und Bewegung zeigt auch das Zeichnungsalbum mit Darstellungen der Berufe, im Besitz des Barons Dr. W. A. C. Vredenburch im Haag. Es ist neben der kulturgeschichtlichen Seite auch wegen der Phantasiearchitekturen, die Bramer in Erinnerung an seinen italienischen Aufenthalt im Hintergrunde zusammen mit holländischen Häusern anbrachte, interessant.

Fünf Zeichnungen, mit Darstellungen aus dem achtzigjährigen Krieg, im Kupferstichkabinett in Amsterdam, die vielleicht Vorlagen zu Freskogemälden (Gemeindelandhaus in Delft?) waren, zeigen auch den sehr flotten, flüchtigen Strich der Mitte der fünfziger Jahre. Auch ein Blatt, mit Soldaten in einem Boote, im Besitz von Frau de Jong im Haag, jetzt leihweise im dortigen Städt. Museum, ist wegen der gleichen Zeichnungsweise wohl auch in dieser Zeit entstanden.

In einer Illustrationszeichnungsfolge zu den Sueños des Gomez de Quevedo y Villegas, bezeichnet und 1659 datiert, im Münchener

[1]) Chr. Kramm, De Levens en Werken 1857, p. 148. — Vermutlich stand diese Jahreszahl, die für den Stil der Zeichnungen zutreffend ist, auf dem heute nicht mehr vorhandenen Titelblatt.

K. Kab., sehen wir den Zeichnungsstil unseres Künstlers verflachen. Unruhige kleine Striche, ungeschickte Bewegungen von übergroßen Figuren mit kleinen Köpfen und schlechte Perspektive kennzeichnen den Verfall der Kunst Bramers. Diesen gleichen Stil, den Bramer auch die sechziger Jahre beibehalten hat, zeigen: eine bez. Zeichnung mit Frauen und Männern, die Butter verkaufen, im Städt. Museum in Delft (vielleicht eine Vorlage zu einer Wandmalerei für das Butterhaus in Delft, jetzt Polizeiwache), zwei doppelseitig bezeichnete Blätter im Kupferstichkabinett in Dresden mit mythologischen Darstellungen tanzender und badender Frauen, eine Folge von 48 Blättern, die das Leben Alexanders des Großen illustrieren im Amsterdamer K. Kab. Besonders in dieser Zeichnungsfolge zeigen sich die Schwächen Bramers in der Darstellung der Bewegungen, der Perspektive und in der Wiedergabe von Tieren.

Von den Gemälden, die Bramer 1660 im neuen Schützenhaus in Delft al fresco, 1661 für den Saal der St. Lukasgilde ausführte, ist nichts erhalten.[1])

Von den Malereien, die er von 1667 bis 1669 im großen Saal des Prinzenhofes ausführte, ist heute nur noch die auf Holz gemalte Decke mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi, umgeben von musizierenden und schwebenden Engeln, erhalten. Von dem Aussehen der Wandmalereien dieses Saales gibt uns eine Zeichnung des A. Terwesten von 1743, die eine Synode von Südholland in diesem Saal porträtiert und dabei auch die Wandmalereien des Saales mit abbildet, eine Vorstellung.

Der Stil dieser Malereien, den man auf dieser Zeichnung und auf den Deckenmalereien erkennen kann, zeigt den gleichen Verfallstil, den wir in den Zeichnungen von 1659 sahen: Ungeschickte Bewegungen mit starken Verzeichnungen und falscher Perspektive. Die Falten der flatternden Gewänder sind spitz und dreieckig gezeichnet. Ebenso schwach und unerfreulich, man kann fast sagen

[1]) Das Schützenstück Bramers für das neue Schützenhaus, für welches Bramer 1660, 1661, 1663 von der Stadtkasse 265 fl. erhielt, ist seiner Komposition nach uns vielleicht in einem schlecht erhaltenen kleinen Triptychon, den Auszug der Delfter Schützengilde darstellend, im Städtischen Museum in Delft erhalten (vgl. Nr. 302 unseres Gemäldekataloges).

dilettantisch, sind die Aquarellzeichnungen mit Passionsdarstellungen (die Himmelfahrt Christi ist bezeichnet und 1669 datiert) im Braunschweiger Herzoglichen Museum, ferner die farbige Zeichnungsfolge „das kleine neue Testament“ in der Bremer Kunsthalle und die beiden Zeichnungsalben mit farbigen Darstellungen aus dem alten und neuen Testament im Besitze der Vreules Neck van Caan auf Schloß Cromvliet bei Rijswijk.

In die späte Zeit glauben wir auch ein großes Gemälde in der Sammlung des Regierungsrates Schoen in Berlin setzen zu müssen. Vor einem Palaste auf der Treppe musizieren 6 Männer und zwei Frauen. Von dem Altan des Palastes hört ein orientalischer Fürst mit Gefolge zu. Die verunglückten Stellungen und Armbewegungen der Musikanten erinnern an die musizierenden Engel an der Decke des Prinzenhofes und bestimmen dadurch die späte Entstehungszeit des Bildes. Die Musikantengruppe, die an der Ostseite über der Tür im großen Saal des Prinzenhofes (vgl. die Terwestenzeichnung rechts) dargestellt war, läßt sich auch mit dem Schoen'schen Gemälde vergleichen.

7. DIE ENTWICKLUNG DES KOLORISMUS.

Auf dem frühesten datierten Gemälde „ruhende Krieger“ von 1626 (Sammlung Dr. A. Bredius im Haag), heben sich von einem warmen rotbraunen Grund eine rote Hose und gelbe Ärmel ab. Helles undurchsichtiges Deckweiß gibt die Reflexe auf den schwarzblauen oder grauen Metallpanzern wieder. Eine purpurrote Quaste leuchtet an der Lanze, die links lehnt, unvermittelt auf.

Das gleiche pikante Aufleuchten von einem purpurroten Farbfleck findet sich auch auf den in die Frühzeit gehörigen Kartenspielern der Sammlung Hölscher-Stumpf in Berlin. Dort ist es eine rote Troddel an einem Degen und ein Glas voll roten Weines. Der Grund ist jetzt ein kahler, heller Raum. Eine weiße Barettfeder, ein hellgraues Gewand eines Spielers, ein weißer Hemdsärmel und die hellen Reflexlichter auf den Panzern bringen in das Bild einen hellen Ton. Der Vordergrund des Fußbodens aber ist rotbräunlich gehalten. Ein dunkelblaues Wams des Spielers links und ein braunes

Wams des Mannes mit der Lanze stehen als dunkle Töne im Gegensatz zu den hellen. Ein violettes, mit Gold besetztes Gewand des Trinkers ist die auffallendste Farbe des Bildes. Während diese frühen Bilder der zwanziger Jahre rotbräunlichen Grundton zeigten, so finden wir auf den musizierenden Offizieren von 1633 in Karlsruhe einen dunklen olivenfarbenen Grund. Ein Offizier in graugrünlichem Kostüm, auf dem helle Lichter aufgesetzt sind, hebt sich neben einem roten Polsterstuhl ab.

Ein herausleuchtendes Zinnoberrot kommt neben leuchtendem Himmelblau in den bassanoartigen Bildern von 1636, deren Gesamtton dunkelbraun und grünlich ist, vor. So trägt der knieende Hirt auf der Anbetung der Hirten (Besitz des Verfassers) ein rotes Wams mit blauen Ärmeln, andere Hirten rote Mützen, blaue Hosen, eine Frau rechts im Hintergrund einen roten Rock und eine blaue Bluse, die musizierenden Engel am Himmel rote und blaue Gewänder. Zu diesen Farben steht milder das Weinrot des Gewandes der Maria, deren hellblauer Mantel und ein grauvioletter Mantel des Joseph. Außer den eben erwähnten herausleuchtenden Farben bringen ein brauner Krug links, rotbraune Ruinen und braungrünliche Bäume, sowie ein grünlichblauer Himmel Abwechslung in den dunklen Gesamtton.

Das Gegenstück zu diesem Bilde, die Anbetung der Könige (Besitz des Verfassers) zeigt nicht das herausleuchtende Zinnoberrot. Dort ist es ein orangefarbener Mantel, der mit reizvollen roten, grünen und hellgelben Flecken den farbigen Haupteindruck neben dem weinroten Gewand und blaßblauen Mantel der Maria vor dunkelbraungrüner Kulisse bestimmt. Gelbe Lichter sind auf den Fässern des Stillebens im Vordergrund rechts angebracht. Das Wams des Schleppenträgers hat eine carminrosa ins grüne wechselnde Farbe. Links ist ein rotgelber Lichtschein am Himmel. Auf der Anbetung der Hirten der Sammlung Dr. W. Barre in Bochum i. W. vom Jahre 1636 zeigt sich das gleiche Zinnoberrot, Blau und Weinrot. Auffallend ist hier ein perlmuttergrüner Mantel der Maria, die sonst immer einen blauen hat.

Einen gleichen orangefarbenen Mantel, wie auf der Anbetung der Könige von 1636, im Besitz des Verfassers, trägt der knieende

König in der Sammlung Matsvanszky in Wien. Daneben leuchtet Zinnoberrot in dem Mantel des Königs, der links steht.

Zu dem herausleuchtenden Zinnoberrot kann unser Künstler von Jacopo Bassano angeregt worden sein, da dieser es in der gleichen Auffälligkeit oft in Mützen anbringt. (Vgl. z. B. den Eseltreiber auf der Heimreise des jungen Tobias, in der Dresdener Galerie Nr. 254.) Auf Bramers Verspottung Christi von 1637 in der Dresdener Galerie leuchtet vor olivenfarbenem Grund der rosafarbene Rock des Christus. Daneben sind die Hauptfarben ein schmutziggrünes Gewand, eine rote Mütze, grüne Hosen und eine gelbe Jacke am Kostüm der Peiniger.

Das Gebet Salomos und die Königin von Saba in der Dresdener Galerie weisen auch die Farben blau, rot und orange auf. Sie stehen aber jetzt vor einem graugrünlichen und nicht olivenfarbenen Grund. Den farbigen Eindruck beeinträchtigen auf diesen Bildern die schwarzen undurchsichtigen Schatten.

Auf der Verleugnung Petri von 1642 (im Reichsmuseum in Amsterdam) sind auf bräunlichgrünem Grund neben dem schwachen Blau und Ziegelrot der Kleidung des Petrus im Hintergrunde, die Hosen und Ärmel der Spieler im Vordergrunde die Träger der Farben. Der eine hat gelbe Ärmel und eine graue Hose, der andere graue Ärmel und eine gelbe Hose. Dazu kommen rosafarbene Strümpfe.

Auf dem zwölfjährigen Jesus im Tempel von 164. in Braunschweig und der Beschneidung in Gotha fällt die Verwendung von fettig und metallisch glänzendem Grauweiß in den Priestergewändern auf.

Wir erwähnten bei der Besprechung des Bildes Christus vor Kaiphas von 1643 in Augsburg, daß auf diesem Bild die Schatten durchsichtiger wurden, die Lichter nicht mehr so pastos wie in den dreißiger Jahren aufgesetzt waren.

Die Farbenwirkung ist durch dünneren Farbauftrag jetzt schimmernder und glänzender.

Der Mantel des Kaiphas ist goldgelb, sein Gewand rosafarben. Die Kutte des Christus ist graugrünlich. Der Priester zwischen beiden hat einen blauen Mantel. Rote Pantoffeln des Kaiphas und eine rote

Tischdecke zeigen den gleichen Farbensinn, den wir in der roten Lanzen-Quaste auf dem Bild von 1626, in den roten Mützen der bassanoartigen Bilder von 1636 sahen. Das Bild von 1647 bei Dr. Hock in Wien, Krösus zeigt Solon seine Schätze, zeigt die Verwendung von rotgoldener und gelber Farbe. Krösus trägt reiche rotgoldene Tracht, Solon eine einfache graue Kutte mit rotem Umhang. Die üppige, grünbekränzte Frau mit blonden Haaren an der linken Seite des Krösus ist bekleidet mit goldgelbem Rock und weißer Bluse. Die Frau, die rechts im Vordergrund eine Treppe herabkommt, hat ein schwarzbraunes Gewand mit Goldspitzeneinsatz. Auf den Stufen des Thrones liegen die goldenen Schätze, deren Farbe durch Reflexlichter wirkungsvoll herausleuchtet. Der Boden des Saales ist mit farbigen Fliesen belegt.

1654 in dem Opfer Salomos (im Amsterdamer Reichsmuseum) finden wir vollständig neue koloristische Absichten. Die neue Kompositionsweise, der vlämische, historische monumentale Stil, der in den fünfziger Jahren in Holland beliebt zu werden begann, die Seidenmalerei, die „helle Malweise", wie sie Houbraken[1]) nennt, brauchte auch andere Farbenzusammenstellungen wie die Bilder der Braunmaler (Brunisten) der dreißiger und vierziger Jahre.

Große Flächen nehmen die weißen, gelben und blauseidenen Gewänder Salomos und der Frauen ein.

Neben diesen glänzenden Seidenfarben steht Feuerrot im Rock eines Knaben und Kobaltblau im Kleid eines Mädchens, die die Schleppe des Mantels Salomos halten. Der Mann mit den Hunden trägt einen roten Rock, der in seiner Farbe etwa an die roten faltenreichen Kostüme der Bildnisse des späten Nic. Maes erinnert. Ähnliche Farbenzusammenstellungen in hellen Tönen werden auch die Freskomalereien Bramers von 1653, 1656 und 1661 gehabt haben. Die Himmelfahrt Christi (1667/8) an der Holzdecke des Prinzenhofes in Delft zeigt, soweit die Restaurationen hier noch ein Urteil zulassen, in den Engelsgewändern und deren Gürteln, hellfeuerrote, gelbgraue, stahlblaue und marsviolette Farben.

[1]) Groote Schouburgh II (1719) 21.

8. ÜBER DIE WAHL VON GEGENSTÄNDEN.

Um einen Überblick der von Bramer angewandten Vorwürfe zu bekommen, verweisen wir auf die systematischen Verzeichnisse der Gemälde und Zeichnungen. Wie man aus diesen ersehen kann, bevorzugte der Künstler in der Wahl seiner Darstellungen die religiösen Stoffe, unter diesen wiederum die neutestamentlichen Geschichten, besonders die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Beschneidung und die Darstellung im Tempel. Auch gottesdienstliche Handlungen mancherlei Art zogen ihn an, bei denen er die geistlichen Diener in prächtigen Gewändern, das Beiwerk in Gestalt von verschnörkelten Gefäßen geben konnte. Aber auch aus allen anderen Gebieten hat er vor allem in seinen zahlreichen Zeichnungen seine Motive geschöpft. Wir zählen im Folgenden die übrigen hauptsächlichsten Darstellungen seiner Werke, sowohl der erhaltenen, sowie der nicht erhaltenen, auf:

Historische Darstellungen:
Gemälde Nr. 207—221, Zeichnungen Nr. 115—131.[1])

Krösus zeigt dem Solon seine Schätze. — Raub der Sabinerinnen. — Das Leben Alexanders des Großen. — Geschichte aus dem Leben des Quintus Fabius. — Gefangene vor orientalischen Fürsten. — Demosthenes in seiner Stube.

Mythologische Darstellungen:
Gemälde Nr. 222—235, Zeichnungen Nr. 132—158.

Geschichte des Pyramus und der Thisbe. — Tod des Hero und der Leander. — Circe verwandelt die Gefährten des Odysseus. — Latona verwandelt die Bauern in Frösche. — Geschichte des Ikarus. — Danae und der Goldregen. — Perseus mit dem Gorgonenhaupt. — Bacchus bestraft die Seeräuber. — Venus und Adonis. — Der Tod der Kinder der Niobe.

Allegorische Darstellungen:
Gemälde Nr. 236—246, Zeichnungen Nr. 159—166.

Allegorien der Eitelkeit und der Vergänglichkeit. — Die fünf Sinne. — Die sieben freien Künste. — Eine Flora. — Eine Fortuna.

[1]) Die Zahlen beziehen sich auf die Nummern der Verzeichnisse der Werke, die der Buchausgabe beigefügt sind.

Der Tod, der den Geizhals ergreift. — Allegorische Darstellungen des Glaubens. — Die protestantische und die katholische Kirche. — Werke der Barmherzigkeit.

Genre-Darstellungen:
Gemälde Nr. 247—301, Zeichnungen Nr. 170—226.

Gelehrte im Zimmer. — Zeichnender Künstler. — Goldwäger. — Schatzgräber. — Wahrsager. — Ärzte. — Quacksalber. — Soldaten in der Wachtstube bei Wein und Spiel. — Darstellungen der Berufe, hauptsächlich des Straßenhandels (die sogenannten Straatwerken). — Eine Mutter, die ihr Kind laust. — Gefangene.

Illustrationsfolgen nach literarischen Vorlagen:
Zeichnungen Nr. 167—169.

Das Leben Till Eulenspiegels. — Die Sueños des Francisco Gomez de Quevedo y Villegas. — De drie bouken van Lasarus van Tormes.

Gruppen, Bildnisse und Studiengestalten:
Gemälde Nr. 302—339, Zeichnungen Nr. 227—236.

Aufzug der Delfter Schützengilde. — Selbstbildnis. — Petrus Cunaeus. — Desiderius Erasmus. — Gestalten in orientalischer Kleidung.

Von den Bildnissen, die Bramer malte, ist uns nur sein Selbstbildnis im Stich von Anton van der Does überliefert, und eine sitzende männliche Halbfigur mit Federbarett, im Besitz des Fürsten Fugger-Babenhausen, erhalten. Von den Studienköpfen in orientalischer Tracht wissen wir nur aus Versteigerungskatalogen und Inventaren (vgl. Nr. 315—339 des Gemäldekataloges). Es ist leicht möglich, daß in diesen Quellen orientalische Köpfe oder Studiengestalten der Rembrandt'schen Schule dem Bramer sehr willkürlich zugeschrieben sind.[1]) Andrerseits könnte gerade die Wiederauffindung derartiger Studienköpfe, die sich als bezeichnete Werke Bramers erweisen, neue Beiträge zu der Frage der Rückwirkung Rembrandts oder dessen Schule auf die Kunst Bramers liefern.

[1]) So wurde auf einer Londoner Versteigerung am 11. 4. 1913 als Nummer 66 der Kopf eines Mannes mit Turban in reicher Kleidung fälschlich als Bramer verkauft, der früher als „Rembrandt" im Kunsthandel war.

Von den in unserem Gemäldekatalog Nr. 340—344 und im Zeichnungskatalog Nr. 237—245 aufgeführten Landschaftsdarstellungen sind uns keine erhalten.

Stadt- und Gebäudeansichten, Landschaften und Stilleben:

Gemälde Nr. 340—348, Zeichnungen Nr. 237—245.

Eine große Stadt an einem Fluß. — Tor einer Hafenstadt. Landschaft in der Nähe von Cleve. — Landschaft mit Gebäuden und Figuren. — Wasserfälle. — Höhlen, Ruinen. — Ein Schlachthaus. — Ein Schrank mit Büchern und Flaschen. — Eine Wagschale auf verschiedenen Reliquien. — Eine Bibel.

III. SCHÜLER UND NACHAHMER.

Adriaen Verdoel (geb. um 1620, gest. nach 1698) soll nach Houbraken groote Schouburgh II (1719) 57, ein Schüler L. Bramers gewesen sein.[1]) Ein bezeichnetes Bild „Triumph des Mardochai" auf Holz 76×108 in der Sammlung H. Brocart in Moskau spricht nach seiner Figurenkomposition und Lichtbehandlung[2]) für die Aussage Houbrakens; ebenso die Beschreibung einer bezeichneten Königin von Saba auf einer Versteigerung aus rheinischem Privatbesitz in München am 14. 10. 1907, Nr. 164.

„Im Freien vor einem Palaste sitzt auf dem Thron, zu welchem mehrere Stufen führen, Salomo in reichem Ornat mit Szepter. Rechts kniet auf der ersten Stufe die prächtig gekleidete Königin von Saba, geleitet von zwei Frauen und zwei Pagen, den König auf die reichen Geschenke hinweisend, die ein reichgekleideter Mohr vor dem Stufengang ausgebreitet hat. Rechts ein Ausblick auf den Arkadengang eines Schloßhofes."

Vielleicht ist dies Bild von Verdoel eine veränderte Kopie nach Bramers Königin von Saba in der Dresdener Galerie. Verdoel kopierte oder ahmte auch andere Künstler nach; so Paulus Potter in seinem bez. Bild „Liegende Schweine", im Schweriner Museum Nr. 1062, Salomon Koninck in seinem alten sitzenden Mann im Kopenhagener Museum Nr. 358. Eine Operation im Leipziger Städt. Museum Nr. 557 soll eine Nachahmung nach F. Hals sein.

Eine Reihe anderer Bilder, meist biblische Motive, die im Kunsthandel und auf Versteigerungen als Schule Rembrandts erscheinen, zeigen uns Verdoel in starker Nachfolge L. Bramers. Derartige Bilder werden wohl auch Houbraken veranlaßt haben, Verdoel einen Schüler Bramers zu nennen.

Ein Delfter Maler Pieter Pieterszoon Vromans der Jüngere (tätig um 1635) war ein Nachahmer von Bramers Werken. In der Zeichnung ist dieser Meister sehr roh und schwach. Seine Figuren

[1]) Houbraken schreibt, daß Verdoels Lehrer Rembrandt gewesen sei, obwohl andere sagen Leon. Bramer und J. de Wit (Wet).

[2]) Verfasser kann nur nach einer Abbildung urteilen.

sind übermäßig lang und haben plumpe Glieder. Seine fleckige Malweise und besonders die Lichtbehandlung, Komposition und Kostüme der Figuren, sowie das Beiwerk, zeigen die Nachahmung von Bramers Werken der dreißiger Jahre.

Charakteristisch für die Bilder des Vromans ist ein dunkelbräunlicher Gesamtton, aus dem ein starkes Rot herausleuchtet. Er war der Sohn des Pieter Jansz Vromans aus Antwerpen. Am 16. Oktober 1635 bezahlt er an die St. Lukasgilde zu Delft als Meistersohn 3 fl. Eintrittsgeld. Bezeichnete Bilder von ihm befinden sich in den Sammlungen zu Göttingen (als J. de Wet), bei Fürst Koudacheff in Petersburg, Sammlung Bredius im Haag, unbezeichnet in der Sammlung Semenoff zu Petersburg.

Der Stammbaum der Künstlerfamilie Vromans, die aus Antwerpen stammt, ist folgender:

Pieter Pietersz. Vromans der Ältere, geboren ca. 1578 in Antwerpen.

Am 17. 9. 1603 in Delft erwähnt (Mitt. unveröffentlichter Archivnotiz von Dr. A. Bredius).

" 17. 7. 1612 als Bürger in Delft angenommen (vergl. Obreens Archief IV, 282).

1613 Meister der Delfter St. Lukasgilde als Wasserfarbenmaler (vgl. Meisterbuch der St. Lukasgilde).

1620 belastet er ein Haus (vgl. Ned. Spectator 1870, p. 453).

" 13. 3. 1637 ist er 59 Jahre alt, in der Molestraat zu Delft wohnhaft (Mitt. Dr. Bredius).

1641 und 1654 macht er Testamente. Er hatte sieben Kinder. Er zeichnet Fromans und Vromans (Mitt. Dr. Bredius).

Sein Bruder Pieter Jansz. Vromans aus Antwerpen.

Am 9. 7. 1612 wird er Bürger in Delft (vgl. Obreens Archief IV, 282). Im Meisterbuch der Delfter St. Lukasgilde als Wasserfarbenmaler genannt.

1640 verkaufen seine 4 Kinder ein Haus (Mitt. Dr. Bredius).

Ein Sohn des Pieter Jansz. Vromans, Pieter Pietersz. Vromans der Jüngere,

bezahlt am 16. 10. 1635 beim Eintritt in die Delfter St. Lukasgilde

3 fl. als Meistersohn und Ölmaler. Dieser Pieter Vromans ist der Bramernachfolger, da diese Bilder P. Vromans bezeichnet sind und der Pieter der Ältere nur als Wasserfarbenmaler erwähnt ist, auch der Zeit nach für die P. Vromans bezeichneten Bramernachahmungen nicht in Betracht kommt.

Ein Abraham Pietersz. Vromans, Sohn des Wasserfarbenmalers Pieter Jansz Vromans, bezahlt

am 13. 9. 1621 beim Eintritt in die Delfter St. Lukasgilde 3 fl. als Meistersohn und Ölmaler.

1630 ist er Bürge für seinen Schwager (Mitt. Dr. Bredius).

„ 6. 12. 1634 ist er Zeuge dafür, daß der Huthändler Mathys Lambrechtse Bylandt an Leonaerd Bramer, Maler in Delft, 300 fl. schuldig ist (vgl. p. 2).

„ 15. 4. 1636 als Maler in Delft erwähnt (vgl. Oud. Holl. VIII, 211).

1652 ist er Vorstand der Delfter St. Lukasgilde.

Isaac Vromans (geb. um 1655, gest. 1719), wahrscheinlich ein Nachkomme der Vorigen, der bekannte Maler von Blumenstücken mit Insekten, Vögeln und Schlangen.

Pieter Crijnse Volmarijn (geb. um 1629, gest. 15. 4. 1679).

In dem Malerregister von Dr. Jan Sysmus (veröffentlicht von Dr. A. Bredius in Oud. Holl. VIII [1890]) wird er als Schüler von Braber (Bramer?) und Jordaens genannt. Er war der älteste Sohn des Rotterdamer Malers Crijn Henricx Volmarijn (ca. 1604—1645), zog nach Utrecht, um das Malen zu erlernen, wie die Rechnung der Reise bezeugt. Aus einer Quittung über bezahltes Lehrgeld geht hervor, daß er 1648 Schüler des Hendrick Martensz. Sorgh war (vgl. P. Haverkorn van Rijsewijk in Oud. Holl. X [1894] 154 ff.). Werke von ihm sind bisher nicht bekannt. Bredius (Oud. Holl. VIII [1890] 307) meint, Dr. Sysmus habe Pieter Crijnse Volmarijn mit seinem Vater Crijn Henricx Volmarijn verwechselt und es sei deshalb die Notiz, er sei Schüler des Jordaens und Bramer gewesen, auf den Vater zu beziehen.

Von Crijn Henricx Volmarijn befindet sich ein bezeichnetes und 1631 datiertes Bild „Jesus mit den Jüngern in Emmaus“ in der Sammlung Mr. Repelaer in Doortwyk bei Dordrecht.

Schließlich wäre noch auf den Frankfurter Maler Johann Georg Trautmann (1713—1769) hinzuweisen, der mit seinem Gemälde und der Radierung „Auferweckung des Lazarus“, den Bildern aus der Josephgeschichte im Goethemuseum in Frankfurt a. M. in Komposition, Stellungen, Typen und Lichtbehandlung auffällige Verwandtschaften mit Rembrandt und seiner Schule, aber auch mit Bramer zeigt.

Das Bramer zugeschriebene Bild „Auferweckung des Lazarus“, im Besitz des Fürsten Fugger-Babenhausen (Fuggermuseum in Augsburg), ist, nach der Photographie zu urteilen, ein Werk J. G. Trautmanns.[1])

[1]) Vgl. R. Bangel, J. G. Trautmann und seine Zeitgenossen, Straßburg 1914, Studien zur deutschen Kunstgesch. Heft 173, p. 135.

IV. ZUSAMMENFASSUNG.

Dieses Kapitel soll eine Übersicht der Ergebnisse aus Teil II: „der künstlerische Entwicklungsgang" geben. Denn wir sind uns klar darüber, daß es für den Leser etwas mühevoll sein muß, sich die Ergebnisse herauszusuchen, da diese zugleich mit der Betrachtung und Aneinanderreihung der Werke in chronologischer Reihenfolge gewonnen wurden.

Bramers Jugendstil ist nicht bekannt. Darüber Aufschluß geben können Werke von 1612—1623, die bis jetzt leider noch nicht aufgefunden wurden. Wir vermuten den Jugendstil etwa in der Art des Adriaen van der Venne und zwar für die ganz frühen Werke von ca. 1612—1618. Von 1618—1624 jedoch müssen dann seine Werke mehr unter italienischem Einfluß gestanden haben, da er ja, wie in der Biographie ausgeführt ist, von 1618 ab in Italien war. Werke Correggios und Domenico Fettis, ferner venezianischer Meister, besonders des Jacopo Bassano muß er gesehen haben, denn deren Einflüsse klingen noch in den erhaltenen Werken von 1626 ab, nach. Auffällig ist in diesen frühesten erhaltenen Werken (vgl. die ruhenden Krieger der Sammlung Dr. Bredius im Haag) die Verwandtschaft mit der Kunst Salvatore Rosas, dessen Werke aber zeitlich später liegen. Auch an Jacques Callot wird man erinnert.[1]) Die Figuren leuchten aus dem dunklen Dämmerlicht mit starken kontrastierenden farbigen Flecken, weißen Gewandteilen und blitzenden metallischen Lichtern heraus. Auf der einen Seite des Bildes ist eine Kulisse eingeschoben. Meist sind es zerfallene, mit Ranken überwucherte Gemäuer. Auf der anderen Bildseite sind Ausblicke in helle Fernen zur Erzielung starker Tiefenwirkung gegeben, wie z. B. auf den Werken um 1630 im Prado zu Madrid. Die Verwendung künstlicher Lichtquellen auf dem frühen Bild der Sammlung Czernin in Wien ist ja nichts seltenes mehr in der gleichzeitigen Kunst Italiens und der Niederlande. Zuerst Fetti und Bassano, dann von diesen Elsheimer und Honthorst, haben diese künstlichen Lichtquellen in ihren Werken schon vor 1626. Ikonographisch interessant ist die Ver-

[1]) Das erste graphische Blatt Callots stammt aus dem Jahre 1607. Ölbilder, die Callot mit Sicherheit zugeschrieben werden können, sind bis heute nicht bekannt.

wendung eines Genremotives im Bild von 1626 der Sammlung Dr. Bredius. Starke Beeinflussung von Fetti und Elsheimer zeigen die Werke von 1630 in Madrid (Prado) und in Petersburg (Fürst Argutinsky Dolgoruki). Schon das Format und die Wahl des Materials der Bildtafeln (Kupfer, Schiefer) weisen auf Elsheimer. Ein greller Lichtschein, der auf der Hauptgruppe der Darstellung des Bildes liegt, ist Elsheimer wie Bramer gemeinsam. Meist wird er durch eine künstliche Lichtquelle hervorgerufen. Beide haben die Kulissentechnik wie Domenico Fetti. Eine Bildseite gibt einen Ausblick auf eine Landschaft mit tiefliegendem Horizont. Kleine Figuren sind grell mit Schlaglichtern beleuchtet und stehen vor dunkler Kulisse, meist von Ranken überwucherten Ruinen. Elsheimer ist der größere und geschicktere Künstler im Lichteffekt. Bei ihm sind die Übergänge von Licht zu Schatten weicher. Bei Bramer ist das Dunkel undurchdringlich, schwärzlich oder branstig.

Um 1636 ist eine starke Beeinflussung durch die Kunst der Bassani (hauptsächlich des Jacopo Bassano) zu konstatieren. Die Stelle des Bildes, wo die Haupthandlung der Darstellung sich abspielt, ist hell durch Licht erleuchtet. Dadurch wird eine gewisse Einheitlichkeit erreicht. Auch das Hinneigen und Hinstreben der Figuren nach dem Hauptpunkte des Bildes unterstützt die beabsichtigte Wirkung der Konzentrierung des Lichtes. Einzelheiten in der Stellung der Figuren und deren Gesten erinnern ebenfalls an Bassano. Das Verhältnis der Figuren zur Landschaft aber ist ein anderes wie bei Bassano. Bramer hat kleine Figuren vor hohen Kulissen, die schräg in die Tiefe des Bildes laufen. Seine Landschaft hat einen tiefliegenden Horizont wie die Elsheimers. Bei Bassano sind es große Figuren in einer Landschaft mit hochliegendem Horizont. Die Anhäufung von Gerät im Vordergrunde, die sich in der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts findet, zeigen ja auch schon andere Niederländer vor Bramer (die Franckens, Carel van Mander u. a.). Bei Bassano und seiner Schule, auch bei David Teniers d. Jg., dem Rotterdamer Künstler Cornelis Saftleven[1]) liegen diese Anhäufungen von Gerät im Vordergrunde des Bildes. Bei den

[1]) An Cornelis Saftleven erinnern auch die Teufelsgestalten in grünlicher Farbe auf dem Lazarusbild der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien.

Venezianern und den Niederländern des 16. Jahrhunderts finden sich da als Vordergrundstaffage prächtige, große, metallene Prunkgefäße. Bramer verwendet derartige mit Schnörkeln, Voluten und Guirlanden verzierte Gefäße mit besonderer Vorliebe. Die Lichtbehandlung ist auf den Bildern Ende der dreißiger Jahre nicht mehr so grell und zerrissen, sondern sie wirkt geschickter in den Übergängen. Die Malweise in dieser Zeit wird ruhiger. Die Farben werden nicht mehr so stark fleckig aufgetragen. Zwischen Licht und Schatten werden die Übergänge feiner und weicher. Auch der stoffliche Charakter der Gegenstände wird besser herausgebracht. Das Bild der Dresdener Galerie, die Verspottung Christi vom Jahre 1637, ist allerdings noch ein ganz roh und fleckig gemaltes Stück. Die Stimmung dieses Bildes und der Ausdruck der Mienen zeigen eine Vorliebe für dramatische und effektvolle Handlung. Auch eine Reihe anderer Bilder bringen diese Steigerung der Stimmung in Darstellung und Gesten. (So die ungedeutete Szene im Amsterdamer Reichsmuseum, die Judith mit dem Haupte des Holofernes, früher in der Sammlung Paul Delaroff in Petersburg, versteigert in Paris am 27. 5. 1914, Nr. 136, so die Austreibung der Händler aus dem Tempel in der Sammlung der Gräfin Greppi-Belgiojoso in Mailand.) Die Dramatik der Szenen an sich wird noch verstärkt durch die Beleuchtung. Dunkle Gestalten heben sich von einem hellen Grunde in heftiger Bewegung ab.

Bei der Wiedergabe von Innenräumen hilft sich der Künstler dadurch, daß er vor eine Wand die Figuren stellt, durch Nischen und Pfeiler den Hintergrund auflöst und im Vordergrunde einen Vorhang herunterhängen läßt. (Bilder der Sammlungen Chanenko in Kijew, Sammlung Baron Reedtz-Thott in Gaunoe, Dresdener Kgl. Gemäldegalerie, die Königin von Saba und Salomon bittet um Weisheit, Sammlung Baron Léon Janssen in Brüssel, Sammlung Mrs. Johnson in Philadelphia.)

Anfang der vierziger Jahre macht Bramer in der Raumdarstellung einen großen Fortschritt. Er versucht in einem hohen runden Tempelraum Jesus unter den Schriftgelehrten im dämmrigen Halbdunkel wiederzugeben (Herzogl. Museum in Braunschweig).

Die naheliegende Vermutung, daß Bramer in diesem Bild von

Rembrandt beeinflußt sei, veranlaßt die Untersuchung der Frage des Verhältnisses Bramers zu Rembrandt. Wir führten die in der Literatur veröffentlichten Meinungen und Urteile zu dieser Frage an.

Es sind in der Hauptsache folgende 3 Ansichten:

1. Bramer sei beeinflußt von Rembrandt,
2. Bramer sei ein Vorläufer Rembrandts,
3. Bramer und Rembrandt gelangen unabhängig voneinander zu ähnlichen Resultaten, die von derselben Quelle (Italien) angeregt sind.

Wir sind bei den Untersuchungen der vorliegenden Arbeit zu der Ansicht gelangt, daß Bramer die Lichtprobleme der Venezianer (Bassano, Tintoretto, Tizian) von diesen oder durch Elsheimer und seine Umgebung übernahm und nach den Niederlanden brachte, wie vor ihm schon Gerard Honthorst. Wenngleich sich auch der direkte Einfluß Bramers durch Werke auf Rembrandt nicht nachweisen läßt (wie man z. B. das Lichtproblem auf Rembrandts Geldwechsler vom Jahre 1627 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum auf Honthorsts Anregung mit Recht zurückgeführt hat), so muß doch auch auf die sehr naheliegende Möglichkeit, die schon W. Bode in den Holländischen Studien aussprach, hingewiesen werden, daß nämlich Bramer Elsheimers oder vielmehr der Venezianer künstliche Beleuchtungsweise „ins Holländische übertrug und so dem Genie Rembrandt überlieferte“. Aber es kann leider bis jetzt hier auch nur von der naheliegenden Möglichkeit gesprochen werden. Denn das früheste datierte Bild von Bramer, das uns bis jetzt bekannt ist, stammt aus dem Jahre 1626 (Sammlung Dr. Bredius). Rembrandts Geldwechsler von 1627 zeigt aber schon die Bekanntschaft mit dem neuen Lichtproblem. Bramer ist erst wieder 1628 in Holland nachweisbar (siehe Biographie). Es kann also nicht von positiven Beweisen, daß Bramer den Rembrandt durch seine künstliche Beleuchtungsweise angeregt habe, gesprochen werden. Wohl aber müssen wir feststellen, daß Rembrandts frühe Werke von 1630 auf Bramers Werke Anfang der vierziger Jahre Einfluß gehabt haben. Denn es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Bramer die Werke seines jüngeren Zeitgenossen, der zu so großem Ruhme gelangt war, gesehen hat.

In diesen Werken der vierziger Jahre macht sich nämlich neben der äußerlichen Anordnung auch eine seelische Vertiefung bemerkbar, die wir dem Einflusse Rembrandts zuschreiben. Die Maltechnik geht von den pastosen Deckfarben und undurchsichtigen Schatten zu dünnerem Farbauftrag, glanzvollen Farben, bräunlichem Grund und undurchsichtigen Schatten über. Augenfällige Entlehnungen von Rembrandt finden wir aber in den Werken Bramers nicht.

Anfang der vierziger Jahre zeigt sich in den Werken Bramers auch ein merkbarer Fortschritt in der Raumwiedergabe gegenüber der Dreizonenraumdarstellung der dreißiger Jahre. Es sind jetzt hohe gewölbte Tempelräume, in denen die Figuren nicht schichtenweise hintereinander, sondern kreisförmig nebeneinander stehen. Der dünnere Farbenauftrag, die durchsichtigen Schatten, der bräunliche Grund lassen die Raumillusion viel stärker werden. Das Tonige des Raumeindruckes schwindet. An seine Stelle tritt der „lufterfüllte Raum".[1])

In den Anfang der vierziger Jahre fallen auch eine Reihe von Werken mit großen Figuren[2]), die an die lebensgroßen Halb- oder Kniefigurenbilder Caravaggios und seiner Schule erinnern, wie sie G. Honthorst, Th. Rombouts, Jan van Bylert, Hendrik Terbruggen u. a. sich zum Vorbild nahmen. In den Typen erinnern einige Werke stark an oberitalienische Künstler wie Paolo Veronese (z. B. Simeon im Tempel, im Herzogl. Museum in Braunschweig). Jedenfalls zeigt sich ein ganz starker italienischer Einschlag neben der Änderung in der Maltechnik, der Raumauffassung, des Helldunkels und der Komposition.

Der starke italienische Einfluß läßt die Vermutung aufkommen, daß Bramer um 1640 eine zweite Studienreise nach Italien unternommen habe. Ein sicherer urkundlicher Beleg dafür fehlt, jedoch ist der Künstler in den Jahren 1634—1643 urkundlich nicht in Holland nachweisbar.

In der Komposition zeigen die Werke der vierziger Jahre immer

[1]) Vgl. H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910, p. 137.

[2]) Z. B. die Verleugnung des Petrus von 1642 im Amsterdamer Reichsmuseum; der verlorene Sohn der Versteigerung Dr. Carl W. Naumann aus Leipzig in Berlin am 22. 3. 1917 Nr. 79 (jetzt im Besitz von Siegfried Salz in Berlin).

mehr Neigung zum Theatralischen in der Auffassung und im Aufbau der Darstellung. Es wird eine monumentale Gesamtwirkung angestrebt. Der Haupthandlung muß sich alles übrige unterordnen. (Bild von 1647 in der Sammlung Dr. Hock in Wien.) Diese subordinierende Kompositionsweise der zweiten Hälfte der vierziger Jahre wird Anfang der fünfziger Jahre noch gesteigert. (Das Götzenopfer Salomos von 1654 im Reichsmuseum zu Amsterdam.) Das Nebensächliche wird benutzt, den Blick zum Hauptmoment des Bildes ansteigen zu lassen. Die Malweise hat nicht mehr das Fleckige und Unruhige der vorhergehenden Zeit. Es besteht die Neigung zur glatteren Vertreibung der Farben. Seidenartige Stoffe werden mit Vorliebe dargestellt. Die Gestalten werden übermäßig lang. Eine reiche, grelle und kalte Farbenskala findet Verwendung. Die Kunstweise Bramers erlebt den Wandlungsprozeß, wie ihn fast die ganze Rembrandtschule im Abfall von ihrem Meister in den fünfziger Jahren unter Beeinflussung der vlämischen (oder vielmehr eigentlich der italienischen, die in der vlämischen seit Rubens lebte) Kunst zeigte. Es ist noch darauf hinzuweisen, daß die Gemälde „Krösus zeigt dem Solon seine Schätze“ von 1647 (Sammlung Dr. Hock in Wien) und „das Götzenopfer Salomos“ von 1654 (im Reichsmuseum zu Amsterdam) im Typus der Frauen und besonders der Knaben an die Kunst des Nic. Knupfer erinnern.

In die fünfziger Jahre fallen auch sehr viele Handzeichnungen. Oft sind es ganze Folgen von Zeichnungen nach literarischen Vorlagen. So das Leben Till Eulenspiegels von 1656 in der Kunsthalle zu Bremen, Quevedos Spaensche Dromen von 1659 im Kupferstichkabinett zu München. Diese Zeichnungen sind in einem sehr flüchtigen Stil flott in vielen kleinen Strichen ausgeführt. Höhungen von weißer Farbe steigern den Lichteffekt, die Plastik und die Dramatik der meist bewegten Szenen. Die Perspektive ist oft mangelhaft, die Bewegung ungeschickt, die Figuren übergroß mit kleinen Köpfen. Diesen gleichen Stil zeigen auch die Werke der sechziger Jahre. (Zeichnungsfolge des Lebens Alexanders des Großen, die Testamentsfolgen in der Bremer Kunsthalle, im Besitze der Vreules Neck van Caan auf Schloß Cromvliet bei Rijswijk und im Braunschweiger Museum von 1669.)

In den Jahren 1653, 1656, 1660 entstanden die Malereien

Bramers „in seiner italienischen Art auf nassen Kalk zu malen“. (Freskomalereien im Gang des Hauses von Anthony van Bronchorst in Delft, Freskomalerei im Gartenhaus des Gemeindelandhauses in Delft, Freskomalereien im neuen Schützenhaus in Delft.) 1661 bemalte Bramer die hölzerne gewölbte Decke im Saal der St. Lukasgilde in Delft mit den sieben freien Künsten und der Malkunst als der achten Kunst, während Cornelis de Man die Wände bemalte. 1667/1669 entstanden die Malereien im großen Saal des Prinzenhofes. Auf den Wänden waren der Raub der Sabinerinnen, die Hochzeit zu Kana und Musikantenszenen dargestellt, vermutlich auf Leinwand, auf den acht Fächern der hölzernen Decke die Himmelfahrt Christi. Außer dieser hölzernen Decke ist uns nichts von diesen großen Malereien Bramers erhalten. Nach den noch vorhandenen Resten der Decke zu schließen, war der Stil dieser Malereien ein gleicher, wie der auf den noch erhaltenen Zeichnungsfolgen des neuen und alten Testamentes in Bremen, Braunschweig und Cromvliet, den wir oben als einen flüchtigen, aber flotten, mitunter sehr dilettantenhaft anmutenden, charakterisiert hatten.

Daß uns aus den fünfziger und sechziger Jahren nur ein einziges datiertes Tafelgemälde erhalten ist, läßt sich wohl daraus erklären, daß Bramer mit seinen großen Dekorationsmalereien für seinen Nachbar Bronchorst, für das Gemeindelandhaus, für das neue Schützenhaus, für die St. Lukasgilde und für den Prinzenhof beschäftigt war, und eine reiche Produktion von Zeichnungsfolgen[1]) ihn in Anspruch nahm.

An erhaltenen Gemälden setzen wir in die letzte Zeit ein Triptychon im Delfter Städtischen Museum, das den Auszug der Delfter Schützengilde darstellt und eine Vorlage oder Skizze zu den Freskomalereien im neuen Delfter Schützenhaus, die 1660 entstanden sind, sein dürfte. Ein großes Gemälde eines Konzertes vor einem Palaste (in der Sammlung des Regierungsrates Schoen in Berlin) ist auch als ein sehr spätes Werk durch die ungeschickte Zeichnung und die verunglückten Stellungen und Bewegungen der Figuren gekennzeichnet.

[1]) J. C. Weyerman in De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konst-Schilders, Haag 1729, I p. 392 schreibt, daß Bramer sehr fleißig zeichnete. Tausende von Zeichnungen seien noch bei Liebhabern. Er habe oft beide Seiten der Blätter bezeichnet.

V. CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER DATIERTEN WERKE.

Gem. = Gemälde.
Zchn. = Zeichnung.

a) ERHALTENE:

1624?: Zchn. Zwölfjähriger Jesus im Tempel.
Kupferstichkabinett in Amsterdam.

1626: Gem. Ruhende Krieger.
Sammlung Dr. A. Bredius im Haag.

1630: Gem. Abraham und die Engel.
Prado in Madrid.

1633: Gem. Vision der Magdalena.
Sammlung Semenoff in St. Petersburg.

1633: Gem. Konzert.
Gemäldegalerie in Karlsruhe.

1635: Gem. Pyramus und Thisbe.
Versteigerung P. Delaroff aus St. Petersburg in Paris am 27. 5. 1914 Nr. 136.

1636: Gem. Anbetung der Hirten.
Sammlung Dr. W. Barre in Bochum.

1636: Gem. Anbetung der Könige.
Besitz des Verfassers in Leipzig.

1637: Gem. Verspottung Christi.
Kgl. Gemäldegalerie in Dresden, Kat. Nr. 1323.

1637: Zchn. Gnadeflehender Fürst.
Albertina in Wien.

1639: Gem. Anbetung der Könige.
Sammlung Semenoff in St. Petersburg.

164?: Gem. Zwölfjähriger Jesus im Tempel.
Herzogl. Galerie in Braunschweig.

1642: Gem. Verleugnung Petri.
Reichsmuseum in Amsterdam, Kat. 1911 Nr. 608.

1643: Gem. Christus vor Kaiphas.
Kgl. Galerie in Augsburg.

1643: Gem. Gebet König Davids vor den Gesetzestafeln.
Versteigerung P. Delaroff aus St. Petersburg in Paris am 27. 5. 1914 Nr. 137.

1645: Gem. Männliche sitzende Halbfigur mit Federbarett.
Sammlung Fürst Fugger-Babenhausen in Babenhausen.

1646: Zchn. De Drie Bouken van Lasarus van Tormes.
Kupferstichkabinett in München.

1647: Gem. Krösus zeigt dem Solon seine Schätze.
Sammlung Dr. F. Hock in Wien.

1654: Gem. Opferung König Salomos.
Reichsmuseum in Amsterdam.

1656: Zchn. Das Leben Till Eulenspiegels.
Kunsthalle in Bremen.

1659: Zchn. Quevedos Spaensche Dromen.
Kupferstichkabinett in München.

1666: Zchn. Mann und Frau auf nächtlichem Spaziergang.
British Museum in London.

1668: Gem. Himmelfahrt Christi, Deckenmalerei.
Prinzenhof in Delft.

1669: Zchn. Himmelfahrt Christi.
Herzogl. Museum in Braunschweig.

1669: Zchn. Philosoph.
British Museum in London.

b) NICHT ERHALTENE, NUR URKUNDLICH ODER IN KATALOGEN ERWÄHNTE:

1630: Gem. Urteil Salomos.
Früher Sammlung General Rondsewitsch in St. Petersburg.

1640: Ausführliche Zeichnungen. Darstellung unbekannt.
Versteigerung G. Sanders in Rotterdam am 5. 8. 1767, Mappe A, Nr. 46.

1643: Gem. Gefangennahme Christi.
Versteigerung Henry Doetsch in London am 22. 6. 1895 Nr. 359.

1647: Gem.	Barmherziger Samariter (radiert nach Bramer, vgl. Wurzbach, Niederländ. Künstlerlex. p. 171).
vor 1647:	Die Gemälde im Schloß zu Rijswijk für Prinz Heinrich von Oranien († 1647). Vgl. C. de Bie, Het gulden Cabinet 1661 p. 252.
vor 1649:	Gemälde für Graf Moritz von Nassau. Vgl. ebendort.
vor 1649:	Selbstbildnis Bramers. Gestochen von Anton v. d. Does. Vgl. ebd.
1653:	Freskomalereien im Gang des Hauses von Anthony van Bronchorst in Delft.
1656:	Freskomalerei im Gartenhaus des Gemeindelandhauses in Delft.
1660:	Freskomalerei im Delfter Schützenhaus.
1661:	Aushängeschild für den Pferdemarkt.
1661:	Malereien an der Decke des Saales der St. Lukasgilde in Delft.
1667/69:	Malereien im großen Saal des Prinzenhofes in Delft.

VI. VERZEICHNIS DER WERKE NACH DEN AUFBEWAHRUNGSORTEN.[1]

a) GEMÄLDE:

[1]) Die Nummern beziehen sich auf die systematischen beschreibenden Verzeichnisse, die der Buchausgabe beigefügt sind.

[1]) Die mit * gekennzeichneten Werke hat Verfasser nicht gesehen und hat auch keine Abbildung erhalten können, die ein Urteil über die Originalität zuließe.

b) ZEICHNUNGEN:

VII. VERZEICHNIS DER DEM KÜNSTLER MIT UNRECHT ZUGESCHRIEBENEN WERKE.

a) GEMÄLDE:

(Alphabetisch nach den Aufbewahrungsorten.)

Amsterdam, Reichsmuseum Nr. 2591: Bildnis des Dichters Pieter Cornelisz Hooft (nach Moes, Iconographia Batava, Kopie nach J. von Sandrart).

Aschaffenburg, Kgl. Galerie, Kat. 1902 Nr. 200: Der Weg nach Golgatha. — Von A. de Gelder.

— — Kat. 1902 Nr. 205: Die Himmelfahrt Christi. — Von A. de Gelder.

Augsburg, Fuggermuseum: Auferweckung des Lazarus. — Von J. G. Trautmann.

Douai, Städt. Museum, Kat. 1869 Nr. 49: Heil. Hieronymus.

Düren (Rhld.), Smlg. Kommerzienrat Rudolf Schoeller: Kopf eines alten bärtigen Mannes.

Haag, Städt. Museum Nr. 182 u. 183: Männlicher und weiblicher Studienkopf, von einem Nachahmer Adriaen van de Vennes.

Hannover, Provinzialmuseum, Kat. 1905 Nr. 41: Männliches Brustbild nach rechts, mit Pelzkragen und einer Mütze mit einer Reiherfeder. Von Chr. Paudiss (?).

Lille, Städt. Museum: Biblische Szene.

London, Kunsthändler W. B. Paterson: Kopf eines Mannes mit Turban in reicher Kleidung. Kupfer 16,9×12,5. Oval.

Mainz, Städt. Museum Nr. 57: Heil. Magdalena; bez. R. v. d. Laeck f. 1638.

Montreal, Smlg. Sir William v. Horne: Heilige Familie.

New York, Historical Society: Opferszene.

Petersburg, Smlg. P. Delaroff: Saul bei der Hexe von Endor; versteigert in Paris am 27. 4. 1914, Nr. 138. — Delaroff selbst hielt das Bild für eine Arbeit C. W. Dietrichs.

Stuttgart, Kgl. Galerie, Nr. 335: Betender Eremit. Von Quirin Brekelenkam.

Turin, Kgl. Pinakothek: Auferweckung des Lazarus; bez. PDG (Pieter de Grebber).

(Auf Versteigerungen nach dem Datum geordnet.)

Verst. Heinrich Kaven in Berlin am 22. 3. 1917, Nr. 38: Christus unter den Schriftgelehrten. M. 1250.—. Ein Werk des Bramernachahmers Adriaen Verdoel.

Verst. Kolasinski aus Warschau in Berlin im Juni 1917, Nr. 16.

Verst. aus der National-Sammlung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen in München am 14. 12. 1917 Nr. 304: Schreibender Gelehrter.

b) ZEICHNUNGEN:

(Alphabetisch nach den Aufbewahrungsorten.)

Amsterdam, Smlg. Freund: Opferung Isaaks. Kohlezeichnung.

Berlin, K. K., Inv.-Nr. 2604: Unbekannte mythologische Darstellung. Zwei Männer treten an einen bekränzten Altar, an dem die Priesterin wartet. Zahlreiche Volksmenge. Antike Architektur. — Erinnert an Werke des Jac. Pynas und Cl. Moyaert. Schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier 26,5×40.

— — (Unaufgezogen.) Nächtliche Versammlung um ein Feuer. Unbekannte mythologische Darstellung. — Rembrandtartig in den Gestalten. Wohl von Cl. Moyaert oder Jac. Pynas. Schwarze und weiße Kreide auf dunkelgrauem Papier 30,2×40.

— — Inv.-Nr. 4115 (unaufgezogen). Junges Mädchen wird von einem alten Mann vom Wagen gehoben. 18×15.

Bremen, Kunsthalle. Das Gleichnis der Arbeiter im Weinberg. Rötelzeichnung auf weißem Papier 18,5×29. Im Inventar „vermutlich Bramer“ genannt.

— — Sieben weißgehöhte Kohlezeichnungen auf grauem Papier, 19×29. Bramer zugeschrieben. Wohl von Jac. Pynas.

a) Paulus und Barnabas in Lystra.

b) Kain erschlägt Abel (?).

c) Josefs Brüder werden gefangen genommen.

d) Eine bekränzte Frau sitzt bei der Leiche eines Kriegers in Panzer. Ihren Kopf stützt sie in die rechte Hand; mit der Linken stützt sie sich auf einen Bogen. Rechts im Hintergrund ein Schiff. Links stehen zuschauende antike Krieger.

e) Rechts sitzt ein bärtiger Mann; bei ihm steht ein Jüngling, der einen Stab in der Linken hält und die Mütze lüftet. Der Alte zeigt auf eine Frau, die im Mittelgrund auf einem Maultier vorüberreitet. Im Hintergrund links ruinenartige Gebäude.

f) Matthaeus in der Wüste.

g) Studienfiguren; betender Mann mit ausgebreiteten Armen liegende weibliche Leiche, über die sich ein Jüngling mit nacktem Oberkörper beugt.

Dresden, K. K.: Juda und Thamar. Weißgehöhte Kohlezeichnung auf grauem Papier, 19×29, wird Bramer zugeschrieben. Sie ist wohl von Jac. Pynas, ebenso wie die unter a bis g aufgeführten in der Bremer Kunsthalle.

— — Predigt des Johannes.

Göttingen, K. K. der Universität: Segnender Christus 27,5×18; Gottvater 27×16; Verkündigungsengel 25,5×18,5; farbig lavierte Federzeichnungen auf gelblichem Papier.

Paris, Hdz.-Smlg. des Louvre: Krankenheilung. Federzeichnung mit gelber Tinte. Inv.-Nr. 22517. — Ein Stier wird getrieben. Federzeichnung in der Art G. v. Eeckhouts. Inv.-Nr. 22527.

LEBENSLAUF.

Am 21. Oktober 1889 wurde ich, Otto Heinrich Wichmann, evangelisch-luth. Bekenntnisses, als Sohn des Ingenieurs Paul Theodor Wichmann und seiner Ehefrau Helene geb. Sack, in Leipzig geboren. Das Zeugnis der Reife erhielt ich 1909 am Thomasgymnasium in Leipzig. Ich studierte dann von Ostern 1909 bis Michaelis 1909 in Marburg und von Michaelis 1909 bis Ostern 1910 in Berlin Archivwissenschaften. Von Ostern 1910 bis Ostern 1911 studierte ich in Berlin, von Ostern 1911 bis Ostern 1912 in Halle a. S. und von Ostern 1912 bis Michaelis 1912 wieder in Berlin Kunstgeschichte.

Vom 1. Okt. 1912 bis 1. Sept. 1913 war ich im Haag in Holland als Assistent von Dr. C. Hofstede de Groot tätig und zwar als Mitarbeiter für dessen 6. Band (Rembrandt) des „Beschreibenden und kritischen Verzeichnisses der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts", der 1915 erschienen ist.

Von Michaelis 1913 bis Ostern 1914 hielt ich mich zu Studienzwecken und aus Gesundheitsrücksichten in der Schweiz und in Italien auf. Von Ostern 1914 studierte ich wieder in Berlin Kunstgeschichte.

Ich besuchte die Vorlesungen folgender Professoren und Dozenten: Bock, Brackmann, Delbrück, Glagau, Goldschmidt, Heidrich, Krabbo, Lindner, Loeschke, Menzer, Riehl, Rintelen, Robert, Tangl, Weisbach, Wölfflin, Wenck, Wrede, Wulff.

Für das Allgemeine Künstlerlexikon von Thieme-Becker lieferte ich eine Anzahl von Beiträgen über holländische Künstler.

Ferner gebe ich mit Dr. K. Freise (†) und Dr. K. Lilienfeld eine Veröffentlichung der Handzeichnungen Rembrandts heraus, von der bisher Band I (Rembrandts Handzeichnungen im Kgl. Kupferstichkabinett zu Amsterdam) 1912 und Band II (Rembrandts Handzeichnungen im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin) 1914 erschienen sind.

Die Promotionsprüfung bestand ich am 17. Dezember 1914.
